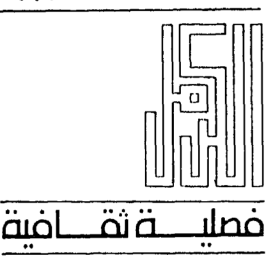
العدد ٣٦_٣٧ / ١٩٩٠

الكرمل

فصلية ثقافية



العدد ٣٦-٣٧ / ١٩٩٠



رئيس التحرير
محمود درويش
سكرتير التحرير
سليم بركات

المحرر المسؤول
محمد سليمان

Responsible according to law:
Mohammad Suleiman

الغلاف: سليم بركات

«الكرمل» مجلة الاتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين
تصدر عن مؤسسة «بيسان» للصحافة والنشر والتوزيع

الادارة والتحرير والاشتراك والتوزيع:
13, Botsari Str. Ay Omolouyitaes Nicosia - Cyprus
P.O.Box 5665, Nicosia - Cyprus
Tel: (00357 - 2) 451240/451571 telex: 3139 BISAN CY

printed at: printco LTD P.O.Box 2048, Nicosia - Cyprus

الاشتراك السنوي:
٤٠ دولاراً أو ما يعادلها، للأفراد، و١٠٠ دولار، أو ما يعادلها، للمؤسسات

Typesetting at P&P INTERTYPE Co. LTD.
Tel. 02-466626/466325 - P.O.Box 9088 Nicosia - Cyprus

الفهرست

الرواية

المسرحية

القصص

أقواس

نحن وهوميروس

علي الشوك

ثمة قرائن تشير إلى وجود نقاط تقاطع بين ملحمتي هوميروس وآدابنا القديمة. من بين هذه القرائن، المثل العربي القديم: «أخرق من ناكثة غزلها»، أو «من ناقضة غزلها». جاء في مجمع الأمثال للميداني: هي امرأة كانت من قريش يقال لها أم ريطة بنت كعب بن سعد بن تيم بن مرة. وهي التي قيل فيها «خرقاء وجدت صوفاً»؛ والتي قال الله عزّ وجلّ فيها: «ولا تكونوا كالتي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثاً» [سورة النحل، آية ٩٢]. قال المفسرون كانت هذه المرأة تغزل وتأمر جواريها أن يغزلن، ثم تنقض وتأمرهن أن ينقضن ما فتلن وأمرْنَ. فضُرب بها المثل في الخرْق. (مجمع الأمثال للميداني، ص ٢٦٦. طبعة مصر، سنة ١٣٥٢ هـ).

وهذا المثل يذكرنا ببنيلوبي Penelope ، زوجة أوديسيوس، التي كانت تنسج على نولها غزْلاً وعدت الساعين إلى خطب ودها بالاستجابة لطلبهم عند اكتمال نسجه؛ لكنها كانت تنقض في الليل ما تنسجه في النهار.

القرينة الثانية «صحيفة المتلمِّس». وهذا المثل جاهلي أيضاً. يُضرب لمن يسعى بنفسه لهلاكها. والمتلمس هو خال طرفة بن العبد. وَفَدَ هو وابن أخته على عمرو بن هند ملك الحيرة، فأحسن وفادتهما، ونزلا منه في خاصته. وكانا يركبان معه للصيد، فيركضان طول النهار فيتعبان. وعندما يشرب كانا يقفان على بابه النهار كله ولا يصلان إليه. فسئم طرفة وهجاه. وإذْ بلغ ذلك عمرو بن هند هَمَّ بقتل طرفة، لكنه خاف من هجاء المتلمس له، وكان هو الآخر شاعراً؛ فقال لهما: «اذهبا إلى عاملي على البحرين، فقد أمرته أن يصلكما بجوائز». فذهبا، ومرّا في طريقهما بشيخ يتبرز ويأكل تمراً ويقصع قملاً. فقال المتلمس: «ما رأيت شيخاً احمق من هذا». فقال الشيخ: «ما رأيت من حمقي؟ أُخرج خبيثاً، وأُدخل طيباً، وأقتل عدواً. وإن أحمق مني من يحمل حتفه بيده، وهو لا يدري». فاستراب

المتلمس بقوله. وطلع عليهما غلام من أهل الحيرة، فقال له المتلمّس: «اتقرأ يا غلام؟» قال «نعم». ففض الصحيفة، فاذا فيها: «اذا أتاك المتلمّس، فاقطع يديه ورجليه، وادفنه حياً»[1].

أما الحادثة الهوميرية المشابهة لها فهي قصة بيلّيروفون، حفيد سيزيف. وكان بيلّيروفون هذا وسيماً جداً[*]، ومن رعايا الملك برونيتوس Proitos . وقد علقت به الملكة أنتيا Anteia ، زوجة برويتوس، وطلبت منه أن يشبع رغبتها في السر. بيد أن بيلّيروفون تمنّع، لأنه كان ذا وازع. فأخبرت الملكة زوجها الملك بأن بيليروفون هَمَّ بها، واستحثته على قتله، وإلا فسيُقتل هو. لكن برويتوس لم يجرؤ على قتل بيليروفون، بل أرسله إلى ليسيا؛ وهنا فقط يرد ذكر الكتابة عند هوميروس لأول وآخر مرة، كما يقول ليونارد كوتريل Leonard Cottrell : «أرسله إلى ليسيا وقد حمّله وصية تُضمر له شراً. أعطاه صحيفة مطوية نقش عليها عدداً من الرموز توصي بقتله، وأخبره بأن يسلم الصحيفة إلى حميه [والد زوجته الملكة]، ملك ليسيا، وبذلك يضمن مقتله».

ثم إن ملك ليسيا يكلف بيليروفون بعدد من المهام الخطرة، بأمل أن تؤدي إلى هلاكه. غير أن الشاب يخرج منتصراً في كل مرة. وفي النهاية يقتنع الملك بأن بيليروفون سليل الآلهة، فيكفّ عنه.

إن الاختلاف في تفاصيل القصتين لا ينفي احتمال أن تكون احداهما متأثرة بالأخرى. وفي هذه الحالة لابد أن تكون قصة المتلمس مقتبسة من قصة هوميروس، لأنها أحدث عهداً بكثير.

وهناك الفعل العربي «حلَّ»، الذي يذكرنا باسم «آخيل» بطل الالياذة. فمن معاني «حلَّ» حللاً: كان في كعبه أو رجله رخاوة؛ فهو أَحَلّ. فالأحلّ: الذي في رجله استرخاء. وهذا يلتقي مع نقطة الضعف في كعب آخيل. فهل استعار العرب هذا المعنى من اسم آخيل؟ وهل يأتي هذا دليلاً آخر على معرفة العرب الجاهليين بملحمتي هوميروس؟ أم أن التشابه في اللفظ والمعنى جاء مصادفة؟ أو لربما كان اسم آخيل مشتقاً من هذه المادة؟ . . . هذا، على أية حال، ما سنحاول مناقشته عند حديثنا عن آخيل.

ومن جهة أخرى سوف نرى أن ملحمتي هوميروس لم تنبعا من العدم، شأن أي أثر أدبي عظيم، بل كانتا حصيلة تراث طويل وغني، كما يقول سايروس غوردن. ويمكن الاشارة في المقام الأول إلى ملحمة جلجامش التي سبقت الالياذة بأكثر من ألف عام، وترجمت إلى عدد من اللغات، من بينها اللغة الحثية في الأناضول التي كان اليونانيون على صلة بها؛ كما يمكن الاشارة إلى ملحمة «كارت» الكنعانية؛ وقصص الأسفار المصرية، مثل قصة سنوحي، وقصة وين ـ آمون، وقصة جيحوتي، وغيرها.

---

* «وكان طرفة غلاماً معجباً تائهاً، فجعل يخلج في مشيه بيزيديته (بردته)، فنظر إليه [عمرو بن هند] نظرة كادت تقتلعه من مجلسه». مجمع الأمثال للميداني.

إن وجود ترجمة لأجزاء من ملحمة جلجامش باللغة الحثية يدعو إلى الاعتقاد بأن القصة وصلت إلى الساحل الآيوني لليونان قبل حرب طروادة، أي أنها كانت معروفة في أيام هوميروس. وقد ربط المستشرقون بين الأوديسة، كعمل أدبي يتمحور حول أسفار البطل، وبين ملحمة جلجامش التي تدور حوادثها حول مغامرات البطل وأسفاره أيضا، رغم وجود العديد من الفوارق الكبيرة بينهما. ولقد كانت رحلات جلجامش كلها على اليابسة، باستثناء حالة واحدة فقط، بينما تدور حوادث الأوديسة في البحار.

والحق أن وادي الرافدين كان المنبع الأول لقصص البطولة الملحمية، وذلك منذ أيام جلجامش، أو إذا توخينا الدقة، منذ سيرة سرجون الأكدي (٢٣٤٠ ـ ٢٢٨٤ ق.م.) أول فاتح في التأريخ حقق انتصارات عسكرية على صعيد امبراطوري، من البحر الأسفل (الخليج) إلى البحر الأعلى (الأبيض المتوسط). ولابد أن هذا البطل التأريخي كان الملهم الحقيقي لملحمة جلجامش، لأن حاكماً قبله لم يحقق انتصارات عسكرية بالمستوى التي حققها هو، ولم يصل إلى جبال لبنان وشواطىء البحر المتوسط، وربما أبعد، وهي الأماكن التي ورد ذكرها في ملحمة جلجامش بهالةٍ من الخيال والفنتازيا تتناسب مع المآثر البطولية التي اجترحها سرجون الأكدي. وتستحق بطولاته وسيرة حياته شبه الأسطورية أن نخصص لها بضعة أسطر أخرى دون أن نخشى من أن يخل استطرادنا هذا بسياق البحث. فبعد أن أخضع سرجون المدن السومرية تحت حكمه، و«غسل أسلحته في البحر الأسفل»، أنشأ عاصمة جديدة في أكد Agade . ثم اتجهت أنظاره إلى خارج بلاد الرافدين. فبدأ حملته الأولى على عيلام التي سرعان ما خضعت له. واتجه بحملته الثانية نحو الفرات الأعلى، حتى شمالي سوريا والخابور. و«سلم له الإله داجون Dagon المنطقة العليا» على حد تعبيره. وهذا يعني أنه وصل غابات الأرز في جبال أمانوس ومناجم الفضة في طوروس. وجاء دور نينوى وما وراءها بعد ذلك. وهناك نص مشهور عرف بملحمة «ملك المعركة» عثر عليه في تل العمارنة بمصر، مدينة الفرعون المصري الشهير أخناتون (القرن الرابع عشر ق.م.) يروي قصة توغل الملك (المقصود به سرجون أو ربما حفيده نرام ـ سن) في أعماق الأناضول، ليحمي «تجاره» من الابتزاز الذي كانوا يتعرضون له من قبل الحاكم المحلي المدعو بوروشاندا، أو بروشكاندا. وهناك رواية أخرى يمكن تصديقها بشيء من التحفظ عن حملته البحرية التي توغل فيها إلى أبعد نقطة في الخليج العربي. وثمة شيء من المصداقية في ادعائه بأنه عبر «بحر الغرب» ووصل إلى قبرص وكريت[٢]. وبفضل هذه الفتوحات كان هذا الامبراطور النموذج الأول لكل الفاتحين البارزين من بعده، من الاسكندر حتى نابليون، كما يقول غوردن تشايلد. لقد أصبح سرجون، مثل الاسكندر، بطلاً رومانسياً. فبعد مرور ألف عام تقريباً كانت مآثره قد ترجمت إلى ملاحم عثر على مقاطع منها في أقصى الصعيد بمصر، وفي المكتبة الحثية في بوغوزكوي في أواسط

آسيا الصغرى[3]. فسرجون هو الذي مهد لأدب البطولة والمغامرات مثل ملحمتي جلجامش والأوديسة.

ومن جهة أخرى يمكن مقارنة الأوديسة الهوميرية بأوديسة وين ـ آمون المصرية البحرية، التي ترقى إلى القرن الحادي عشر ق.م.، أي قبل تأليف ملحمتي هوميروس ببضعة قرون (عاش هوميروس في القرن التاسع أو الثامن ق.م.) في الملحمة المصرية يُرسَل وين ـ آمون في مهمة إلى ميناء جبيل على الساحل اللبناني. ومثل أوديسيوس يبحر على سفينة إلى شرقي البحر المتوسط. وفي رحلته يواجه صعاباً ينجو منها، في بلدة «دور» الكنعانية، جنوب حيفا. وبعد إنجاز مهمته يتوجه عائداً إلى وطنه. بيد أنه يضطر إلى الانحراف عن طريقه، إلى قبرص، بعد أن يجدَّ الاعداء في أثره. وهناك يلقى الحماية من لدن ملكة الجزيرة. وتتوقف القصة عند هذا الحد. ولأنها كتبت بصيغة المفرد المتكلم، فلابد أن يكون الراوي قد عاد سالماً إلى وطنه.

وهناك قصة مصرية أخرى عنوانها «البحّار الذي غرقت سفينته»، تتحدث عن بحار مصري غرقت سفينته عند شاطىء جزيرة سحرية في البحر الأحمر، لكنه يتمكن من العودة إلى وطنه بعد عدد من المغامرات، محملاً بهدايا من أفعى تقيم في تلك الجزيرة. وهو ما يذكرنا بعودة أوديسيوس محملاً بهدايا من النيسانيين قوم نوسيكا. ومثل هذا يقال أيضاً في قصة «سنوحي» المصرية التي تضرب على وتر الترحال والعودة إلى الوطن[4].

وبوسعنا أن نكون فكرة واضحة عن هذه المغامرات البحرية المصرية، اذا علمنا أن صناعة السفن في مصر، في الألف الثاني ق.م.، كانت متفوقة كثيراً على ما سواها في المنطقة. ففي عهد المملكة الوسطى (٢٠٥٠ ـ ١٥٩٠ ق.م) كان طول السفينة المصرية يبلغ زهاء ٢٠٤ أقدام، وعارضتها ٦٣ قدماً، وتستوعب ١٢٠ راكباً. أما السفن الكريتية المعاصرة لها فلعل طولها لم يتجاوز السبعين قدماً، ثم بلغ المئة قدم في أيام الميسينيين (اليونانيين). وفي موسم ملائم، كانت الرحلة من موانىء الدلتا المصرية إلى جبيل على الساحل اللبناني لا تتجاوز الأربعة أيام، أما العودة فكانت تستغرق بين ثمانية وعشرة أيام، لأن السفينة كانت تُسيَّر بواسطة المجاذيف[5].

وهناك قصة مصرية أخرى تذكرنا بحصان طروادة، والاستيلاء على مدينة بعد تدبير حيلة لدخولها. وهي قصة «جيحوتي» التي كتبت في عهد المملكة الحديثة، وتدور حوادثها حول أحد قوّاد تحوتموسيس الثالث، اسمه «جيحوتي» (في النصف الأول من القرن الخامس عشر ق.م). جاء فيها: إن جيحوتي يضرب أمير يافا بهراوة (كان الأمير قد قدم ليرى هراوة شاع خبرها من هراوات الفرعون). وقد دخل جيحوتي المدينة بخدعة حربية، حيث أخفى عدداً كبيراً من الجنود المقيدين في سلاسل حملها جنود آخرون على عواميد. ثم طُلب من سائق معجّلة الأمير أن يذهب إلى المدينة ويخبر زوجة الأمير بأن جيحوتي أُسر مع زوجته وأطفاله. «انظري، هذه هي جزيتهم». وكانت الجزية جنوده الذين

تظاهروا بأنهم أسرى. وهكذا فتحت الأبواب؛ حتى إذا حصل الحمّالون إلى داخل القصر، فكوا قيود رفاقهم واستولوا على المدينة. وهذه القصة يمكن مقارنتها بقصة الحصان الخشبي في طروادة التي تؤكد على فكرة اللجوء إلى الحيلة البارعة لدخول مدينة حصينة(٦).

ويعقب جاك لندسي في الهامش قائلاً: «يرفض Goedike، عن حق، الفكرة القائلة بأن كبشاً [آلة حربية كان القدماء يستعملونها لدكّ أسوار المدن المحاصرة] استُعمل [في طروادة] اسمه «حصان» (وبالمناسبة، يبدو أن هذه الكباش اختراع آشوري: عن يادين Yadin: فن الحرب، ص ٣١٤ وما بعدها)، لكنه يميل إلى الاعتقاد بأن هناك إشكالاً حصل حول كلمة ساميّة، لعلها hepp (٧) (أخفى) التي لها معنى مماثل في المصرية، ويبدو أن الكلمة المصرية Hb أخذها اليونانيون على أنها hippos [حصان]، التي أضيف إليها potamos «نهر»؛ ومن ثم فان Hb تعني hippopotamos فرس الماء».

ومما يجدر ذكره أن المصريين ذكروا اسم «دانونا» Danuna من بين أقوام البحر الذين شنوا غارات متواصلة على الساحل الشرقي والجنوبي للبحر المتوسط في القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م. وأن دانونا، أولاء، هم الدانيّون، الاسم الذي يطلقه هوميروس على اليونانيين. وفي واقع الحال أن الدانيين هم الأقوام السابقون للهلينيين اليونانيين؛ وقد قدموا إلى اليونان من السواحل السورية والأناضولية في الألف الثالث ق.م. وينتسب هؤلاء إلى الدانيّات Danaids، بنات دانوس Danaus، الملك الذي هاجر من مصر إلى اليونان، على عهدة الأسطورة. ودانوس هو الشقيق التوأم لأيجبتوس Aegyptus (مصر)، وابن بيلوس (بعل)، وحفيد ليبيا. واسمه مشتق من مادة «دانٌ» الساميّة، وتعني «قضى»؛ ومن هذه المادة جاءت كلمة الدين العربية.

وفي اليونان البيلاسغية ـ السابقة لمجيء اليونانيين الهنود الأوروبيين ـ تزوجت بنات دانوس؛ ومن نسلهن جاء اليونانيون، كما تقول الأسطورة. ويرمز هذا الخبر، استناداً إلى G.S. Kirk، إلى صراع قام بين الميسينيين ـ اليونانيين الهنود الأوروبيين الأوائل ـ والمصريين(٨). أما روبرت غريفز فيفسره على أن الموجات الأولى إلى اليونان من المستوطنين الهيلاديين جاءت من فلسطين، عن طريق رودس، وأنهم هم الذين أدخلوا الزراعة إلى اليونان، ويُفترض أيضا أن هذه الموجات من المستوطنين الهيلاديين كانت تضم أمشاجاً من الليبيين والأثيوبيين(٩). أي أن الدانيين الأصليين ربما قدموا إلى منطقة بحر إيجة من بحيرة تريتونيس في ليبيا (حالياً مستنقع مالح)، عبر الطريق الذي تقدم ذكره، مع أنهم من غير المرجح أن يكونوا قد حملوا هذا الاسم ـ أي دانيين ـ قبل وصولهم إلى سورية. ويقدم A.B. Cook في كتابه Zeus حججاً قوية تؤكد على أن الليبيين ـ اليونانيين، والفريجيين ـ التراقيين كانت تربطهم صلة قربى، وإن كلتا المجموعتين القبليتين لهما أقارب بين الكريتيين الأوائل(١٠).

وكان سكان كريت الأوائل مهاجرين من سوريا وغربي الأناضول، تدفقوا إليها في الفترة بين ٤٠٠٠

ـ ٣٠٠٠ ق.م. وقد كانوا في طور العصر الحجري الحديث: استعملوا أدوات وأسلحة حجرية متطورة جداً. كما كانوا أقواماً بحريين. ومع أنهم كانوا آسيويين إلا أن السير آرثر ايفنس Arther Evans (مكتشف الحضارة المينوية في كريت) يعتقد «ان العنصر الحاسم في تطور هذه الحضارة (. . .) يرجع إلى تواصلهم مع وادي النيل عبر البحر الليبي». فلقد كانت هناك صلات مع النيل الأسفل وليبيا منذ أزمان سحيقة.

وفي محاضرة ألقاها البروفسور Percy Newberry على الجمعية البريطانية في العام ١٩٢٣ أشار إلى أنه في المراحل المبكرة جداً من تأريخ مصر السفلى، كانت مواد العبادة لسكان شمال غرب الدلتا المصرية (وهي الأقرب إلى كريت) «تشتمل على: ١ـ الحربون harpoon (وهو رمح لصيد السمك، ويسمى بالعراقية الدارجة فالة)، ٢ـ درع على شاكلة الرقم ٨ مع أسهم متصالبة، ٣ـ الجبل، وربما ٤ـ الفأس ذات النصل المزدوج، ٥ـ حمامة أو سنونو. وباستثناء الحربون، كانت هذه الأشياء جميعاً موجودة في كريت». وحتى الحربون، ربما تم تطويره فيما بعد إلى السهم المينوي ـ الكريتي ـ الثلاثي، الذي يظهر على جدران كنوسوس وفيستوس في [كريت] (١١).

وليس من المستبعد أن تكون زمر صغيرة من لاجئي مصر السفلى قد وجدت نفسها مضطرة إلى الهجرة إلى كريت، بعد أن غزا مينيس Menes مصر السفلى في ٣٢٠٠ ق.م. ومن الجدير بالذكر أن سكان الدلتا الغربية كانوا قريبي الصلة بليبيا(١٢).

وهذه الوشيجة الليبية تقدم لنا تفسيراً لجذور بعض المظاهر الحضارية عند الكريتيين. فمن بين مواصفات اللباس الرجالي الليبي في تلك الأيام السحيقة ـ كما يظهر في التماثيل الصغيرة ـ كان «الثوب الليبي الضيق» الذي يقي الأعضاء التناسلية. وكان الكريتيون يرتدون مثل هذا الثوب تماماً. وكان الرجال الليبيون يسرّحون شعرهم بخصلة جانبية تنسدل من أمام الأذن، وفوق الصدر، أو عند الإبط. وهكذا كان رجال كريت يفعلون. (ويظهر هذا بوضوح في صورة حامل الكأس، وصورة الملك الكاهن في رسوم قصر كنوسوس الآثارية في كريت)(١٣).

ومن جهة أخرى لاحظ المؤرخون وعلماء الآثار أن هناك بصمات من آسيا الغربية (وعلى وجه التخصيص بلاد الرافدين) في نمط الحياة في المستوطنات الفلاحية المبكرة في اليونان، مثل: زراعة الحبوب، وتدجين الحيوانات، والأبنية الطينية ذات النمط التلّي، والأختام، والفخار الملون، والتماثيل النسائية الصغيرة، واستعمال المقلاع sling . ومما تجدر ملاحظته أن المقلاع استعمل في غرب آسيا ومنطقة إيجة في عصور ما قبل التأريخ، في الصيد والحروب، بدلاً من القوس والنشاب. بينما كان القوس يستعمل في مصر وأوروبا الغربية لمثل هذين الغرضين. كما أن رؤوس الرماح المعقوفة ظهرت لأول مرة في أوائل عصر السلالات في سومر، ومن هناك انتقلت إلى قبرص، وكيليكيا، وأواسط

الأنـاضول، وطروادة[١٤]. ومن بلاد آشور، أو شمال سوريا، انتقلت المُعَجَّلة الحربية الخفيفة التي تجرها الجياد، إلى اليونان في أوائل الحقبة الهيلادية المتأخرة (أي أواخر العصر البرونزي في اليونان)[١٥].

ولئن صح أن عبادة الإلاهة الأم اتخذت شكلها المتطور في كريت قبل أن تنتقل إلى بقية المراكز الأخرى في المناطق المجاورة، فإن هذه الجزيرة لم تكن المهد الأول لهذه العبادة. فلقد ازدهرت ـ هذه العبادة ـ في الأربجية Arpachia قرب الموصل في العراق، قبل أن توجد في إيجة بألف عام. هذا إلى أن الفأس المزدوجة (ذات النصلين)، التي كانت تعتبر فيما سبق ابتكاراً كريتياً، كانت في الحقيقة رمزاً من رموز العبادة، مع الحمامة التي ترمز للإلاهة الأمّ، عند سكان الاربجية في شمال العراق، وفي أماكن أخرى في الشرق الأوسط، منذ المرحلة الحجرية ـ النحاسية[١٦].

وتقدم مكتشفات الفخار دليلاً على وجود صلة بين منطقة إيجة ووادي الرافدين منذ الألف الرابع ق.م. ومن المرجح أنه كانت هناك مستعمرات تجارية لبلاد ما بين النهرين في آسيا الصغرى، وحتى في جزيرة كريت، قبل نهاية الألف الثالث ق.م. وقد توطدت هذه الصلة على نحو مؤكد فيما بعد، كما يظهر على الأختام الأسطوانية البابلية المكتشفة في إيجة وكريت. وهناك زخرفة على إناء كريتي تمثل مشهد حصاد يُظهر أبناء البلد تحت إمرة موظف يبدو أنه يرتدي لباساً من بلاد ما بين النهرين. ثم ان هناك دعوة قوية مؤداها حالياً أن إحدى اللغات الكريتية الأولى، التي أطلق عليها اسم Linear (A) ، لم تكن ساميّة فحسب، بل كانت سامية أكدية على وجه الخصوص، وترقى نصوصها إلى الفترة الواقعة بين القرن السابع عشر والقرن الخامس عشر ق.م[١٧].

وفي ميسينيا اليونانية ـ مَهْدِ الآخيين غزاةِ طروادة ـ عثر على قبور كبيرة تشبه خلايا النحل، وقد سميت بهذا الاسم، وباليونانية tholoi ، جمع tholos (خلية نحل)، وهي عبارة عن مبان دائرية من الحجر تحت الأرض، مسقفة على شكل قبب، ويتم الوصول إليها في بعض الأحيان عبر ممر يسمى dromos باليونانية. ويُعتقد أن أغاممنون وجماعته ربما دفنوا في مثل هذه الثولوي (وكان هذا الاعتقاد هو الذي حفز، في القرن الماضي، التاجر الألماني هاينريخ شليمان على التنقيب في ميسينيا اليونانية، بأمل العثور على جثة أغاممنون). وتجدر الاشارة إلى أن مثل هذه القبور وجدت قبل ذلك بألفي سنة أو يزيد في شمال العراق، في الأربجية قرب الموصل، وفي تبة كورة Tepe Gawre ، وقبلها في يارم تبة Yarim Tepe ، سوى أنها كانت في العراق تبنى من الطين على أساس من الحجر، وكانت أصغر من نظائرها اليونانية.

وفي أوروبا الوسطى تطورت صناعة المعادن، مع ظهور ارستقراطية عسكرية تطلّب نظامها انتاج أصناف جديدة من السيوف وعدة المحارب، كالخوذة والدرع، وذلك قبل صناعتها المعروفة في منطقة

البحر المتوسط. ولقد تم هذا التطور في تكنولوجيا صناعة الأسلحة والآنية البرونزية (تلك التكنولوجيا التي عرفت في الشرق القديم منذ الألف الثالث ق.م.) في أوروبا الوسطى في القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م. من خلال الصلة مع المجتمعات الميسينية في أواخر عهدها، وربما كذلك بفعل انزياح صناع فنيين من شرقي البحر المتوسط إلى أوروبا، في غمرة الغزوات التي شنها «أقوام البحر» على هذه المناطق[١٨]، ووراء هذا التقدم في الصناعة العسكرية يكمن سر الرعب الذي أوقعه «أقوام البحر» في نفوس سكان شرقي وجنوبي البحر المتوسط، في الفترة الواقعة بين القرنين الرابع عشر والثاني عشر ق.م.، والتي وردت الاشارة إليها في سجلات الكتبة المصريين. ومن بين «أقوام البحر» أولاء، كان الطرواديون بقيادة باريس، واليونانيون الآخيون، أي الميسينيون قوم أغاممنون ومنيلاوس الملكين اللذين شنا الحرب على طروادة، وسكان جزيرة سارديينا (شاردانا في النصوص القديمة)، وصقلية (شكارلش)، وجزر إيجة، وكريت، والفلست Peleset، أي الفلستينيون الذين استوطنوا جنوب فلسطين، والدانيون أو Danuna في الوثائق المصرية، وغيرهم.

وفي النصف الثاني من الألف الثاني ق.م. كان للميسينيين ـ قوم أغاممنون ومنيلاوس ـ أقوى نفوذ في منطقة إيجة. ولم تنعكس قوتهم هذه في أعمال العنف وما يرافقها من سلب ونهب فحسب، بل تخلدت في الشعر أيضاً، الذي انتقل، أول الأمر، على ألسنة الشعراء الأميين، قبل أن يتخذ صيغته النهائية في ملحمتي الالياذة والأوديسة اللتين ترويان قصة اجتياح طروادة في الفترة ١٢٤٠ ـ ١٢٣٠ ق.م تقريباً. لكن الميسينيين ـ أغاممنون وحلفاءه ـ لم ينعموا طويلاً بانتصارهم على طروادة. ففي الفترة الواقعة بين ١١٠٠ ـ ١٠٥٠ ق.م. انقضّت جحافل الدوريين Dorians البربرية، وهم يونانيون أيضاً، على شبه جزيرة البيلوبونيز Peloponnese، وقضوا على الحضارة الميسينية، فخيمت على اليونان فترة مظلمة دامت حتى القرن الثامن ق.م. وبعد الاجتياح الدوري بقرن أو قرنين هاجر الآيونيون إلى آسيا الصغرى، بضغط من الدوريين، وبذلك بدأت نهضتهم التي كانت الإلياذة والأوديسة مفخرتها الكبرى.

ويدور موضوع الإلياذة حول حصار طروادة، التي تم دمارها ونهبها على يد جيش من المقاتلين اليونانيين أطلق عليهم هوميروس أسماء مثل الآخيين، أو الدانيين، أو الأرغوسيين، نسبة إلى آخايا (الاسم الذي أطلقه هوميروس على البر اليوناني)، وداناية (الإلاهة التي تمُتّ إلى أصل سامي أو مصري حامي)، وأرغوس (إحدى أقدم المدن اليونانية، وقد أنشئت قبل مجيء اليونانيين الهنود الأوروبيين إلى اليونان)، وهو اسم يذكرنا بمادة «يرق»، أو «ورق» السامية، التي تفيد معنى الفضة، أو الذهب، أو الصفرة، أو الخضرة، ومن هنا الورق بالعربية.

ويُفترض أن الآخيين ينتسبون إلى آخايا Achaea في شمال البيلوبونيز، من أعمال اليونان. وقد ورد هذا الاسم في أقدم لفظ يوناني له بصيغة Achaiwos، أو Achaiwia. ويذهب كروسلاند -Cross

land إلى أن المقصود بذلك جزيرة رودس اليونانية القريبة من الساحل التركي الجنوبي الغربي، أو المنطقة المتاخمة لها. لكن المعنى اللغوي للفظة achaea هو «الحزن»، أو الصوت المتوجع «آخ»، أو «آه». فلماذا أطلق اليونانيون على أنفسهم هذه التسمية؟

وكـان الآخيون طلائـع اليونانيين الهنود الأوروبيين الذين غزوا أرض اليونان في حدود ١٩٠٠ ق.م. كانوا رعاة بطرياركيين (أي يتوارثون عن طريق الأب)، يعبدون ثالوثاً من الآلهة الهندية الأوروبية الذكور، لعلها هي ميترا Mitra نفسها، وفارونا Varuna ، وإندرا Indra ، ثم اتخذت أسماء زيفس Zeus ، وبـوسيدون Poseidon ، وهـاديس Hades . وحاولوا القضاء على الحضارة البرونزية شبه الأمومية التي كانت قائمة هناك قبل قدومهم، لكنهم اضطروا إلى التآلف معها، وتقبلوا التوارث الأمومي. واعتبروا أنفسهم أبناء الإلاهات الإناث. وكان أبناء السكان السابقين لهم خليطاً واسعاً من الأجناس، بعضهم طوال الرؤوس، والبعض الآخر عِراضها، وقد أطلقوا عليهم اسم البيلاسغيين Pelasgins ، أو جوّابة البحار. ولعل البيلاسغيين أولاء كانوا يطلقون على أنفسهم اسم الدانيين، وهو من داناية Danaë التي ينسب إليها إدخال الزراعة إلى اليونان، كما تقدم.

ويزعم البيلاسغيون ـ على ذمة اليونانيين الذين كتبوا عنهم فيما بعد ـ أنهم ولدوا من الثرى. لكنهم ربما كانوا أقوام «الفخّار الملون» من أبناء العصر الحجري الحديث. ويفترض أنهم جاءوا إلى اليونان من فلسطين في حدود ٣٥٠٠ ق. م. ، وقد وجدهم الهيلاديون الأوائل ـ وهم مهاجرون من آسيا الصغرى عن طريق جزر إيجة ـ في شبه جزيرة البيلوبونيز بعد ذلك بسبعمئة عام. بيد أن اسم البيلاسغيين Pelas-gins أصبح يطلق بصورة تفتقر الى الدقة على جميع مواطني اليونان السابقين للهلينيين (أي اليونانيين الهنود الأوروبيين). وفي هذا الاطار أشار يوريبيديس Euripides (في نص منقول عن سترابو) إلى أن البيلاسغيين تبنـوا اسم الـدانيين Danaans عنـد نزولهم في أرغـوس التابعة لدانوس Danus وبناته الخمسين. ويقول سترابو في النص نفسه أن أولئك الذين نزلوا قرب أثينا عُرفوا «باللقالق» Pelargi ؛ ولعل هذا كان طائرهم الطوطم(١٩).

ثم ان الآخيين أنفسهم استعاروا اسم الدانيين، وأصبحوا جوّابة بحار. فيما عُرف الأقوام الذين أقاموا إلى الشمال من برزخ كورنث Corinth بالآيونيين Ionians ، أبناء الإلاهة ـ البقرة إيو Io(٢٠)، التي استقوا منها اسمهم. وإيونيا أصبحت تعرف بإياماني Iamani عند البابليين، واليونان عند العرب. وكان الأيونيون يُعتبرون إغريقاً في القديم، لكنهم ربما كانوا إيجيين هاجروا إلى اليونان من فينيقيا، كما يقول روبرت غريفز.

وقد ذكر الملك الآشوري سرجون الثاني(٢١)، في السنة الثانية عشرة من حكمه (٧١٢ ق.م.) اليونانيين تحت اسم إياماني Iamani ، والمقصود بذلك إيونيا Ionia المقاطعة التي تقع شرقي اليونان،

وكان جيران اليونانيين الشرقيون يسمونهم باسم هذه المقاطعة. جاء ذلك في سجل حملاته العسكرية، حيث أشار إلى أن سكان أشدود، المدينة الفلسطينية التي كانت خاضعة لحكمه «رفعوا فوقهم (أي ليحكمهم) حاكماً إيامانيّاً دون أن يطالب بالعرش، وكان مثلهم لا يعرف الخوف من أية سلطة عليا». ويتساءل دنبابن، الذي نقلنا هذا الخبر عنه، قائلاً: «ترى من كان هذا الإياماني، هذا اليوناني الذي نصب نفسه حاكماً على أشدود، ثم هرب أمام الزحف الآشوري ولجأ عند فراعنة مصر الأثيوبيين. لا ندري بالضبط؛ لعله أحد المقاتلين الأوائل الذين ساعدوا بفضل سلاحهم سلالة سائيس على الاستقلال من آشور، لكنه لم يكن الأول: لعل قصص الأوديسة عن أسفار أوديسيوس ومنيلاوس تقدم الرواية اليونانية عن هذه المآثر القتالية»(٢٢).

وتتحدث الأساطير اليونانية عن كنعان (= اجينور)، وفينقس، وقدموس، وايجبتوس، وليبيا، واوروبا (ابنة كنعان وشقيقة قدموس وفينقس)، كأسماء علم وأماكن أسطورية في وقت معاً، وكجزء من التراث اليوناني، دون أن تنفي هويتها الأصلية، الأمر الذي يشير إلى حدوث هجرات سامية وحامية إلى أرض اليونان قبل مجيء اليونانيين، على نحو ما تقدم ذكره. وتأتي قصة إنشاء مدينة طيبة على يد قدموس الكنعاني مصداقاً على ذلك. وطيبة هي إحدى أقدم مدن اليونان. وكانت صيدا معروفة جيداً لدى اليونانيين قبل أن تدمر في أواخر العصر البرونزي. ومع أن موقعها أعيد بناؤه، إلا أن صور فاقتها شهرة في أوائل العصر الحديدي. وقد عرف اليونانيون إسمي صيدا وصور مذ كان الحرفان اللذان يبدأ بهما إسماهما مختلفين؛ ولهذا ما يزال اسم الأخيرة باليونانية Tyr . «ومن المؤكد أن اسم Byblos [جبيل] دخل اليونانية قبل العام ١٢٠٠ ق.م. عندما تغير لفظها من بُوبلا Bubla إلى غوبلا Gubla (. . .) وتشير الرُقم الأثارية الى أن الكلمات المستعارة من السامية في زمن الميسينيين كانت تشتمل على ألفاظ تدل على الذهب، والأسد(٢٣)، والكمّون، والنحاس، والخيتون Chiton [ثوب إغريقي للرجال والنساء]»(٢٤) الذي يذكرنا بكلمة الكتان الساميّة.

وفي الأوديسة يرد ذكر الإلاهة تيرو Tyro ، ابنة سالمونيوس، في كتاب الأموات المكرس لزيارة اوديسيوس إلى العالم الأسفل، وهي أول امرأة يواجهها بعد أمه. وتيرو، أو تورو، هي صُور الفينيقية. والكلمة كنعانية وتعني صخرة، وتقابلها بالأكّدية «صُرُّو»: صوان. وبالعربية، الظر: وهو الحجر، أو الحجر له كحد السكين. ومن لفظة Tyr اشتق اليونانيون كلمة Tyrsis وتعني «مدينة مسوّرة»؛ ومنها أيضاً اشتقت كلمة tyrany (طغيان) بالانكليزية.

وقد عُثر على زهريات ميسينية متأخرة من مرحلة الحرب الطروادية (القرن الثالث عشر ـ القرن الثاني عشر ق.م.) في بلدة صابوني السورية، التي تقع على بعد ميلين من الميناء(٢٥).

لم تكن أرض كنعان، والحالة هذه، مجهولة لدى باريس مختطف هيلن. فعندما توجه هو وهيلن

إلى طروادة، بعد أن تركت بيت الزوجية في اسبارطة، أثارت الإلاهة هيرا زوبعة أجبرت باريس على الانحراف نحو قبرص. ومنها أبحر إلى صيدا، حيث رحب به ملكها. لكن باريس غدر به وقتله غيلة في الوليمة التي أعدّها له ملك صيدا، وفرّ بعد أن نهب المدينة. إلا أن الصيدونيين طاردوه وقاتلوه، فهزمهم في معركة خسر فيها سفينتين. وخشية أن يتعقبه منيلاوس (زوج هيلن) تلكأ باريس عدة أشهر في فينيقيا، وقبرص، ومصر، قبل أن يعود إلى طروادة[٢٦].

ويفسر روبرت غريفز هذه الرواية الأسطورية قائلاً: «في القرن الرابع عشر ق.م. تعرضت مصر وفينيقيا إلى غارات متكررة شنتها جماعات الكفتيو Keftue، أو «أقوام البحر»، التي يبدو أن الطرواديين لعبوا دوراً فعالاً فيها. ومن بين القبائل التي وجدت موطىء قدم لها في فلسطين كانت قبيلة الجرجاشيين (سفر التكوين ١٠ : ١٦)، وهم التيوكاريون من Gregis الذين ورد ذكرهم في الالياذة (٨: ٣٠٤) وقد ذُكـر بريام Priam، وأنخيسيس Anchesis الطرواديان في التوراة بهذه الصورة: فرآم وآخيش (سفر يشوع ١٠ :٣، سفر صاموئيل الأول ٢٧ : ٢). ويبدو أن فارص، الجد الأعلى لقبيلة يهودا، ذات الدما المختلطة، والذي تخاصم مع شقيقه التوأم في رحم أمه، ما هو إلا باريس»[٢٧].

ويعترف منيلاوس في حديثه مع تليماخوس بن اوديسيوس بأنه لجأ ذات يوم إلى ملك صيدا، في قولـه: «سـأهبـك أجمل وأثمن كنوز قصري. سأعطيك إناء من المعدن المطرّق، صنع من الفضة الخالصة بإطار من ذهب حول الحافة، من صنع هيفاستوس نفسه. لقد أهدانيه صديقي ملك صيدا، عندما آواني تحت سقف بيته في طريق عودتي إلى الوطن. . .» (الأوديسة. الكتاب الرابع).

ويتحـدث هوميروس بإعجاب كبير عن الصناعات الفينيقية، في قوله: «ثم سارع ابن بيليوس [المقصود به آخيل] فعرض جوائز سباق العدْو. كانت الأولى إناء من الفضة المشغولة. حجمه ستة مكاييل، وهو أبدع شيء في الدنيا. لقد تغنّى صُنّاعُ صيدا في صنعه، ثم حمله رجال فينيقيا فوق البحر المدلهم وقدموه لثاوس بعد أن رست سفينتهم في مينائه» (الالياذة ٢٣ : ٧٤١ وما بعدها) كما يتحدث عن مطرزات النسـاء الصيدونيات بإعجـاب ممـاثـل، عنـدمـا يصف رداء هيلن الذي طرزته النساء الصيدونيات اللائي أتى بهن باريس نفسه من صيدا، في سياق رحلته مع هيلن إلى طروادة (الالياذة ٦ : ٢٨٩ ـ ٢٩١). ويقول دنبابن إن معظم هذه الآثار ـ عدا ما يتلف منها، كالمطرزات ـ عثر عليها في أمـاكن مختلفـة من اليونـان، ولا سيما في المعابد الكبيرة في اولمبيا، ودلفي، وديلوس، وارغوس، وساموس، وفي كريت، وكورنث، وأثينا[٢٨]. وكانت السفن والمعجلات chariots المرسومة أو المنقوشة على الـزهريات أبدع ما صورته يد إنسان؛ وكانت المواد المصنوعة من العاج، والذهب، والمعادن الثمينة الأخرى قد بدأت تصل إلى اليونان. ومن المرجح أن هذه المصنوعات، على غرار تلك التي وصفها هوميروس، فينيقية[٢٩].

على أن أقدم المجلوبات الى اليونان لم تكن فينيقية، بل سورية: تماثيل برونزية سورية الأسلوب، وأشكال طينية أيضاً، يمكن تمييزها بسهولة من محاجر العيون العميقة، والأنف والذقن البارزين، وانحدار الوجه نحو الأعلى. ويرقى بعضها إلى القرن التاسع ق.م. ولقد كان للفن السوري تأثير واضح على أسلوب النحت اليوناني في أواخر القرن الثامن وفي القرن السابع ق.م.،على نحو ما أفاد Homman - Wedeking . وفي كورنث عثر على قالب لرأس انسان من الطين الكورنثي (اليوناني) صب على الطريقة السورية. ويعتبر هذا أقدم قالب عثر عليه في كورنث، وواحداً من أقدم القوالب في اليونان(٣٠).

ومع أن التنقيبات لم تكشف سوى عن القليل جداً من البرونزيات الآشورية في اليونان، وهو أمر يدعو للحيرة، كما يقول دنبابن، إذا أخذنا بعين الاعتبار المستوى الفني الرفيع لهذه الأعمال الفنية، والنفوذ السياسي الآشوري القوي في الشرق يومذاك (الألف الأول ق.م.)، إلا أن هذا الفن كان له تأثير بيّن على الفن اليوناني. ومن مظاهر هذا التأثر: تصوير حالة البحارة الذين غرقت سفينتهم وهم يسبحون، والقتلى على الشاطىء في معركة بحرية. كما يمكن تلمس بصمات الفن الآشوري على زهرية من ارغوس تصور اوديسيوس في كهف بوليفيموس.

ومما له أهمية خاصة، في تصوير الأسلوب الواقعي وفي تقنية الرسم، الأعمال الآشورية الشهيرة التي تصور أكداس الجثث في مشاهد المعارك، وعلى العموم، تصوير الخلفية من خلال رسم أشكال بشرية في الطرف الأبعد من المنحوتة الناتئة، وكأنما ينظر إليها من فوق. لكن تأثير الفن الآشوري ـ وهو من أعظم الفنون، ليس في أيامه فحسب، بل في العالم القديم قاطبة، وكان متقدماً جداً على الفن الإغريقي أو أي فن آخر معاصر له، في التقنية والواقعية ـ إنما تم على طريق وسطاء غير مباشرين، على ما يبدو(٣١).

وقد عثر على ستة وثلاثين ختماً شرقياً في ما يدعى بقصر قدموس في مدينة طيبة اليونانية، على أحدها نَقْشٌ بالكتابة المسمارية. ويرقى معظم هذه الأختام إلى العهد البابلي في أيام الكاشيين، في القرن الرابع عشر ق.م، وبعضها أقدم من ذلك. وثمة ختم ميتاني، وآخر حثي ـ سوري. ويوجد على ختم أسطواني بابلي نقش عفريت مجنح وقد روّضه إله جالس. . وفي كل منطقة إيجة عثر على احد عشر ختماً فقط، كان اثنان منها من كريت، والباقي من بابل. كما عثر في القبر الملكي في ديندرا De-ndra ، يعود تأريخه إلى منتصف القرن الرابع عشر ق.م، على ثمانية بروشات (دبابيس زينة) صغيرة من الزجاج الأزرق، على كل منها ثقبان لتشد منهما بخيط في خوذة. وعلى كل بروش تظهر صورة امرأة تمتطي حيواناً، يرجح أنه ثور، مندفع بسرعة إلى الأمام. ويبدو أن المرأة ترتدي ثوباً من صنف الكوناكس Kaunakes (وهي من كلمة guannakko الآشورية، وتعني معطفاً مهدّباً ومكشكشاً).

ويرجح أنها تمثل الإلاهة أوروبا، أو صورة أقدم لها. كما نجد السلف المباشر لأوروبا ـ عشتار على النقود الصيدونية (١١١ ـ ١١٧ م)[٣٢].

• وهنـاك ختمان من Hagia Triada من كريت يدعواننا إلى إعادة النظر في شكل حيوان دينار (المشـار إليه في السـطور السابقة). فعلى أحدهما تظهر امرأة بلباس الكوناكس تمتطي ظهر حيوان غريب؛ وعلى الآخـر تظهر قوادم كائنين من الصنف نفسه. ان هذه الأصناف من الحيوانات تذكرنا بالأفعوان ـ الغرفين (نصفه أسد ونصفه الآخر نسر) في العبادات الرافدينية التي ظهرت أصنافها منذ أقدم مرحلة وحتى العصرين البابلي والآشوري الحديثين.

وهذا كله يقدم أدلة على التلاقح الحضاري بين منطقتنا واليونان في مرحلة تأليف الالياذة والأوديسة، وقبل ذلك بكثير.

تقع طروادة في أقصى الشمال الغربي من آسيا الصغرى (تركيا)، على بعد ثلاثة أميال فقط من ساحل الدردنيل. وأطلالها التي تشكل تلاً ارتفاعه خمسون قدماً أو يزيد، تشتمل على تسع طبقات أو سويّات رئيسية، تشير إلى عدة مراحل من الاستيطان. وقد رقمت هذه الطبقات من السوية الأولى وحتى التاسعة، ابتداء من الأسفل، أي الأقدم. ولوحظ أن السويات الخمس الأولى تمثل حضارة واحدة دون تغيير يذكر، ويرجع تأريخها إلى أوائل العصر البرونزي. وقد أنشئت طروادة في حدود ٣٠٠٠ ق.م، على يد مستوطنين قدموا إليها، على ما يبدو، من الجنوب الشرقي عبر البحر. وكانت أول مستوطنة عبارة عن قلعة صغيرة يبلغ قطرها أقل من ٣٠٠ قدم بقليل، ويحيط بها سور متين من الحجر ذو مداخل أقيم على جانب كل منها برجان. ويقول Blegen إن نهايتها كانت بسبب حريق هائل أدى إلى دمارها. في حين جاء في كتاب جاك لندسي (هيلن الطروادية) أن طروادة الأولى دام عهدها حوالى خمسمئة عام، وآل صراع داخلي، على ما يبدو، إلى دمارها[٣٣]. وتعكس طروادة الثانية تفاصيل عمرانية تتسم بشيء من الأهمية. فجدرانها كانت مشيدة من اللِّبن بصورة أساسية، على النمط المعماري المعروف في آسيا الغربية (وادي الرافدين)، لكنها كانت مدعمة بشريط من الجذوع الخشبية[٣٤]. وتميزت هذه المستوطنة ـ الثانية ـ بوجود قصر ذي قاعة كبيرة ورواق يطلق عليه باليونانية megaron ، وهي كلمة مجهولة الأصل، ويُظن أنها سامية (مغارة). وتذكرنا أيضا بمعابد من الصنف نفسه في طرازها المعماري عثر عليها في تبة كورا Tepa Gawra في شمال العراق (يرجع تأريخها إلى الألف الرابع ق.م.) لكن هذه الأخيرة تبدو غريبة أو فريدة في المنطقة (آسيا الغربية). وكانت طروادة الثانية على صلة بسوريا وقيليقيا في جنوب الأناضول. ثم أتى حريق على نهايتها بعد مضي ثلاثمئة سنة على تأسيسها، كما يقول جاك لندسي. وفي المـراحـل اللاحقة تم بناء أسوار أمتن مع أبراج صغيرة مستدقة النهايات. ثم ازدهرت المنطقة

واشتهـرت بتربية الأغنام وغزل ونسج الصوف، وذلك على غرار مملكة ايبلا السورية (التي ازدهرت حضارتها في منتصف الألف الثالث ق.م.) حيث كانت صناعة النسيج أهم مهنة فيها، على ما يرجح، وخاصة إنتاج وصباغة الأقمشة الصوفية والكتانية. ويستفاد من اللقى الآثارية أن طروادة الثالثة والرابعة كانت علاقاتهما مستمرة مع جنوب الأناضول وسوريا واليونان، حيث عثر على الفخار الطروادي في هذه الأماكن. وقد استعمل سكان طروادة الرابعة التنور[٣٥] الذي يذكرنا بتنانير وادي الرافدين. وقد دامت مراحل طروادة (١ ـ ٥) بين ٣٠٠٠ ـ ١٩٠٠ ق.م. (وهذا يتزامن مع أوائل العصر البرونزي في منطقة إيجـة). ومن المرجح أن سكانها في تلك المراحل كانوا من صنف مواطني جزر إيجة وكريت والبر اليوناني السابقين للوجود اليوناني (الهندي الأوروبي)؛ ولعلهم قدموا إليها من جنوب غرب الأناضول أو سوريا[٣٦]. أما طروادة السادسة والسابعة فيمكن تحديد مرحلتيهما في منتصف وأواخر العصر البرونزي (بين حوالى ١٩٠٠ ـ ١١٠٠ ق.م.) وهنا أدخل الحصان وتم إنشاء القلاع الحصينة والهندسة العسكرية المتطورة. وهذا يعني أن أقواماً جدداً قدموا إلى المنطقة منذ طروادة السادسة. وعلى ذكر الحصان، نقول، أو بالأحرى ننقل كلمات كروسلاند الآتية: «ان جميع الأقوام الهندية ـ الأوروبية المبكرة كانت لديها خيل مدجنة، والعديد من هذه الأقوام استعمل المعجّلات الحربية. وأقدم تأريخ معروف لنظام الخيل في الأناضول وجد في طروادة السادسة. وقد وجدت هياكل عظمية لنوع محسن من الخيل، من الصنف المدجن على ما يرجح، في عصمانكياسي (تركيا). وهذه اللقىٰ تعزز وجهة النظر القائلة بأن هجـرة الأقـوام الهنـدية الأوروبية بدأت قبـل ١٩٠٠ ق.م. ولكن من المشكوك فيه أن يكون الهنود الأوروبيون قد عرفوا المعجلة الحربية قبل أن يحتكوا بالشرق الأوسط عن كثب، ولعل هذا حصل في الربع الثاني من الألف الثاني ق.م.»[٣٧].

أما طروادة السابعة «أ»[٣٨] التي دام عمرها جيلاً ونيفاً، والتي ربما أتت عليها النيران في القرن الثالث عشر ق.م. بعد اجتياحها من قبل الآخيين جنود الملكين أغاممنون ومنيلاوس، فلعلها هي مدينة بريام Priam ملك طروادة التي تتحدث عنها إلياذة هوميروس. ثم كانت طروادة الثامنة أول مستوطنة اغريقية. وأما طروادة التاسعة فقد استوطنها الهلينيون اليونانيون والرومان[٣٩].

وكانت طروادة منذ تأسيسها (حوالى ٣٠٠٠ ق.م. كما مر بنا) مركزاً تجارياً مهماً بين الشرق والغرب بحكم موقعها في ملتقى الطرق البرية والبحرية بين وادي الرافدين ومنطقة إيجة عبر الأناضول ومضيق الـدردنيل. وفي طروادة الثـانية (حوالى ٢٦٠٠ ق.م.) عثر على جرار وتماثيل صغيرة تذكر بمثيلات لها في الأناضول ومنطقة سومر العراقية[٤٠].

ومن بين أقدم النقوش التي تحمل اسم طروادة: جرة خمر أتروسكية ترقى إلى أواخر القرن السابع ق.م. عثر عليها في Tragliatella ، عليها صورة فارسين، يحمل أحدهما درعاً شعاره طائر الحجل،

ويجثم خلفه عفريت يشبه القرد. أما صاحبه فيحمل رمحاً ودرعاً شعاره بطة. وكلاهما خارجان من متاهة[٤١] (maze) كتب عليها TRUIA (طروادة).



وتقترن طروادة، مثل كنوسوس في كريت، بالمتاهة. فقد ارتبطت طقوس المتاهات بالطبيعة المقدسة للمدينة؛ فهي تشكل موانع سحرية أمام من يدخلها من الغرباء. ويبدو في الواقع ان اسمي طروادة Troy، وإيليوس Ilios يعنيان مدينة مقدسة أو مسوّرة بالسحر. ومن الجائز أن كلمة Troia تمتّ إلى أصل واحد هي والكلمة البابلية Tirâni التي وجدت في ألواح ترقى إلى حدود سنة ١٠٠٠ ق.م. مع مخطط لمتاهة شبيهة بالأمعاء (التي كانت ترتبط عند البابليين بطقوس العرافة). وفي أحد هذه الألواح وردت عبارة ekal tirâni، وتعني «قَصْر الأمعاء»[٤٢]. ويرى ف. موللر F. Muller أن الفعل اليوناني eilein (يتدحرج، يلتف، يلف) يرجع إلى الجذر نفسها أيضاً. وهناك عدد لا بأس به من الكلمات اللاتينية التي تفيد في جوهرها معنى الاحاطة بالشيء والاستدارة واللف، مثل troare كما في قولهم porca troia (الخنزيرة الحبلى)، و trulla (قِدْر)، و redantruare (يردّ الجميل)، على حد قول كلاوزن Klausen، مع أنه لا يتفق مع الذين يذهبون إلى القول بوجود صلة بين هذه الألفاظ وكلمة Troy (طروادة)[٤٣]. وتجدر الاشارة أيضاً إلى أن هناك متاهة في ويلز (المملكة المتحدة) تدعى Caer Droia، حيث تعني Caer (مخيم)، أما Droia فيبدو أنها مشتقة من الجذر السلتي tro ـ (يدور، يستدير، يخض، يحرث). والكلمات التي لها صلة بهذا الجذر تعني: ينحني، يلتوي، يجدل، يقلب. ولكن هذه تذكرنا أيضا بمادة (دار) السامية. كما أن صور وجه خمبابا، المارد الذي قتله جلجامش أو أنكيدو (؟) في غابة الأرز، كانت ترسم في بابل بخطوط ملتوية مستمرة تشبه الأمعاء؛ ولعل الغرض منها أن تترك أثراً نفسياً ـ تمائمياً ـ لدرء الشر. ورسمُ الوجه بخطوط متواصلة ومتمعجة شبيهة بالتواءات المصارين، ووجه خمبابا، كانا معروفين في اليونان؛ فقد عثر على نماذج من أصناف خمبابا في معبد أرتميس اورثيا باليونان. بل ان هذه الأقنعة وجدت أيضا في بلدة هيلن بالذات، أي اسبارطة[٤٤].

ولعل ما يدعى بلعبة طروادة، عند الرومان، بشبكاتها وممراتها المعقدة، لم تكن ابتكاراً متأخراً؛

وهي تذكرنا برقصة المتاهة التي يؤديها الداخلون في الجمعيات السرية عند الانتقال من مرحلة من مراحل الحياة إلى أخرى؛ والغرض منها إرباك القوى الخبيثة وعزلها في المؤخرة، في الجانب الآخر من المتاهة.

وقد لفتت أبواب طروادة مزيداً من الاهتمام أيضاً. فمنذ طروادة الأولى كان لبوابة المدينة برجان، الغرض منهما تفادي أي جيش يحاول اقتحام المدخل الشبيه بممر طويل. وفي طروادة السادسة استعملت أسوار متشابكة، لاعاقة الهجوم على الأبواب. إن أنظمة الدفاع الطروادية مُعَدَّة بطريقة تيسر عملية ما يدعى برمي الانتظام في القتال، بممراتها المعقدة والمتشابكة، التي تؤمِّن للمدافعين حماية أكيدة ضد أي هجوم، وتنطوي على جانب سحري أيضاً. ولعل أقدم المتاهات التاكتيكية هي تلك التي وجدت في بعض الحصون المصرية التي يرجع تأريخها إلى السلالتين الأولى والثانية (الألف الثالث ق.م.). وقد شاهد هيرودوتس متاهات في مدينة كنوسوس بكريت، وفي الهوارة في الفيوم بمصر؛ وفي كلا المكانين كانت المتاهات معقدة ومربكة . . . وهذه الفكرة كانت تطبق في بعض البيوت أيضاً. ففي الصين «يتعذر الدخول في طريق مستقيم في منزل اعتيادي من منازل الطبقة الوسطى. فخلف الباب الأمامي توجد ستارة تجبر الزائر على الانعطاف إلى اليمين أو اليسار؛ والغرض من ذلك طرد الأرواح الشريرة، لأنها لا تستطيع الحركة إلا بخطوط مستقيمة» (جيل Giles ، ١٩١١، عن جاك لندسي). ومثل هذا النظام يوجد في القبور والمدافن المصرية القديمة، مثل قبر الملك Perabsen من السلالة الثانية. كما أنه استُخدم على نطاق واسع في هرم السقارة المدرَّج. ويتحدث «كتاب الأبواب» المصري، من الألف الثاني ق.م.، عن «الأسوار المزدوجة» خلف الأبواب التي يتعين اجتيازها في رحلة الموت. ويبدو أن الممرات الاغريقية المتعرجة استعملت أيضاً لاحاطة ما في داخلها بهالة من السحر والغموض. ولربما استعير مخططها من الرمز الهيروغليفي المصري لشكل الحرف h ، الذي يمثل مخطط باحة؛ بيد أن تصاميم مماثلة من شمالي سوريا قد تكون هي التي تركت بصماتها على المخططات الاغريقية في المرحلة الموسومة بالزخرفة الهندسية (على الفخار والآنية) في Perachora قرب كورنث اليونانية، والتي كان الغرض منها سحرياً أكثر منه فنياً[٤٥].

ويحسن بنا أيضاً أن نتطرق إلى قصة البطل الأسطوري الأثيني ثيسيوس Theseus مع المينوتور Minotaur في متاهة كريت، لأنها تقترن بطروادة ومتاهتها، ولأن لبطلها علاقة بهيلن أيضا، وإن بدت هذه العلاقة من التفاصيل المقحمة على سيرة حياته (فلقد خطف هيلن من اسبارطة وهي بعد في الثانية عشرة من عمرها، واحتجزها ليتزوجها بعد أن تكبر، إلا أن أخويها يفلحان في إنقاذها): كان الملك مينوس يضمر حقداً لأهالي أثينا، لأن ثور الماراثون قتل ابنه Androgeos . وكان لدى مينوس ثور برأس إنسان يدعى مينوتور، وُلد لزوجته باسيفاية بعد أن مكنت أحد ثيران قطيعه من تلقيحها، وأخفاه في داخل

المتاهة في قصره الشهير في كنوسوس. وبحكم كونه سيد البحر، فرض على أثينا أن تقدم له كل ثلاث سنوات (وفي رواية أخرى كل تسع سنوات) سبعة غلمان وسبع بنات أبكار. وفي الدورة الثالثة من هذه الجزية تطوع ثيسيوس أن يكون أحد أفرادها. وفي كريت ـ بلد الملك مينوس ـ فاز بقلب الأميرة أريادنة Ariadne إبنة الملك مينوس، التي أكدت له قائلة: «سأساعدك في قتل أخي من أمي، المينوتور، إذا وعدت بأن تتزوجني وتصحبني معك إلى أثينا». فلقي هذا العرض من لدنه كل الرضا. وأقسم بأن يتزوجها بعد أن يصرع المينوتور. وكان ديدالوس Daedalus الفنان والمخترع الشهير قد أعطى أريادنة لفيفة غزْل سحرية (كبة خيط)، وعلمها كيف تدخل إلى المتاهة وتخرج منها دون أن تضل طريقها، وذلك بأن تفتح باب المدخل وتشد طرف الخيط بعتبة الباب العليا، وتفك كبة الخيط وهي تسير في منعرجات المتاهة إلى أن تصل حيث يوجد المينوتور. وقد أعطت أريادنة هذا الخيط إلى ثيسيوس، ونصحته بأن يتبع أثره إلى أن يصل إلى مقر الهولة النائم، ويقتله، ثم يعود إلى الخارج بعد أن يلف الخيط على لفيفته. وهذا ما فعله. ثم اصطحب معه أريادنة والبنات والغلمان الأثينيين، وفي طريقه إلى أثينا، عرج على ديلوس Delos ، وهناك رقص معهم رقصة الغرانيق، مقلداً تعرجات المتاهة.

وهذه الرقصة تذكرنا برقصة الحجل الكنعانية التي كانت تؤدّىٰ تكريماً لإلاهة القمر، حيث كان الراقصون الذكور يحجلون وهم مرتدون أجنحة، تشبّهاً بطائر الحجل. وكان هذا الطقس يدعىٰ في فلسطين «فسخ»، ويعني «حجل»، وكان يؤدىٰ حتى في أيام النبي ارميا، في بيت حجلة، حيث كان الراقصون يرقصون على هيئة حلزونية. وكانت هذه الرقصة كنعانية الأصل. وقد حذر ارميا اليهود من ممارسة هذه الطقوس الكنعانية. وإلى الشمال من كريت هناك جزيرة تدعى Anaphe كان ملك كريت شبه الأسطوري مينوس قد عقد معاهدة معها، وهي معروفة في القديم كوكر لطيور الحجل المهاجرة لتستريح فيها[٤٦].

ويقول روبرت غريفز أن «لعبة طروادة» التي تؤدىٰ فيها الرقصة الحلزونية (وتدعى «رقصة الغرنوق» في ديلوس، لأنها كانت ترقص هناك لإلاهة القمر كطائر غرنوق) تعود إلى أصل واحد هي ورقصة «الفسخ» (= الحجل). وقد عكس هوميروس هذه الحقيقة بقوله:

ديدالوس في كنوسوس ابتكر ذات مرة

باحة رقص لأريادنة ذات الشعر الأشقر

وهو مقطع شعري فسّره الشارحون على أنه يشير إلى رقصة المتاهة. ويمكن ربط هذه العلاقة على النحو الآتي: إن مخطط المتاهة يرمز إلى «القلعة الحلزونية»، أو «مدينة طروادة»، التي يذهب إليها ملك الشمس المقدس بعد الموت، ويعود منها اذا كان الحظ حليفه[٤٧].

ويدور موضوع الالياذة حول فكرة طالما تغنى بها الشعراء قبل هوميروس وبعده، هي خراب

طروادة. فهنـاك «نـهـب طروادة»، و«نهب إيليوم = طروادة»، و«نسـاء طروادة»؛ وهـذه الأخيرة ليوريبيديس. وتتعـاطف مشـاعر مؤلفيها جميعاً، دون استثناء هوميروس، مع طروادة. وهذا يذكرنا، أيضاً، بخراب مدينة أور السومرية، التي أبّنها الشعر بعد دمارها، وناح عليها.

والمحور الرئيس لملحمة الالياذة هو الحملة التي شنها الآخيون على طروادة لاسترجاع الأميرة هيلن، زوجة منيلاوس (شقيق أغاممنون)، بعد أن اختطفها باريس، ابن بريام ملك طروادة. ويُروى ان منيلاوس، ملك اسبارطة، ذهب إلى طروادة ليبحث عن قبري اثنين من أبناء بروميثيوس، وذلك تنفيذاً لفتوى أفتى بها كهنة معبد دلفي لدرء جائحة ألمت باسبارطة. فاستقبله باريس بحفاوة، ثم رجاه أن يرافقه في رحلة العودة إلى اسبارطة، على رأس أسطول أعده له أبوه. وهناك استضافه منيلاوس عدة أيام. وقدم باريس لهيلن هدايا حملها لها من طروادة، وغازلها بحضور زوجها الذي لم يكن شديد الملاحظة والغيرة على ما يبدو. فلقد أبحر إلى كريت لأمر ما، تاركاً هيلن لتقوم بإكرام الضيف وحكم المملكة في أثناء غيابه. إلا أن هيلن وقعت في حب باريس، وهربت معه إلى طروادة. وكان ما كان من تحالف ملوك ورؤساء قبائل اليونانيين في الطرف الأوروبي من اليونان، وحربهم التي شنوها على يونانيي طروادة الأسيوية (التي تقع في الشمال الغربي من آسيا الصغرى)، وحصارها الذي دام عشر سنوات، ثم تدميرها، والعودة بهيلن إلى بيت الزوجية.

ولسنا هنا وراء تحليل أسباب الحرب الطروادية الحقيقية من وجهة النظر التأريخية، لأن هذا ليس موضوع كلمتنا. ان الذي يهمنا من هذه القصة هو ثيمتها الرئيسة، التي تدور حول اختطاف أميرة من مملكـة إلى أخـرى، ثم شن حملة لاستعـادتهـا. ففي هذه الثيمـة تلتقي الالياذة بملحمـة «كارت» الكنعانية، التي كتبت قبل حرب طروادة بنحو قرنين، وتروي قصة ملك، هو كارت، يشن حملة على مملكة أدوم، ويحاصر مقر الملك فابل، ملك أدوم، طالباً منه أن يزوجه من ابنته الفاتنة «حورية». ثم نعلم، بعد خرم في النص، أن «كارت» يتزوج «حورية». أما كيف تم ذلك، فلا ندري. هل وافق أبوها على الزواج أم اختطفها كارت؟ أغلب الظن أن أباها وافق على شروط الغازي.

وملحمة كارت هي أقدم قصة في الأدب العالمي تدور حوادثها حول اختطاف أميرة، كما يقول سايروس غوردن. لكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنها تحمل بصمات كريتية، لأن اسم البطل نفسه (ك ر ت) كريتي. ويذهب إلى أن موضـوع اختطاف الزوجة الشرعية لم تتطرق إليه آداب شرقي البحر المتوسط قبل عصر العمارنة (القرن الرابع عشر ق.م.)، ولم يعرفه الأدب المصري ولا أدب وادي الرافدين. وان قصص الحب والمغامرات في المهابهارتا والرامايانا (الهنديتين) تدعو للاعتقاد بأن الهنود الأوروبيين طعّموا الملحمة في شرقي المتوسط بهذا اللون من الأدب[٤٨].

ويقـول جاك لندسي أيضاً أن اسم «ك ر ت» أطلق في التوراة على الجد الأعلى للفلسطينيين

(الكريتيين) في سفْر صفنيا (وكذلك في مواضع أخرى من التوراة)، ويظهر أيضاً بين الأسماء في الألواح المينوية (الكريتية) من حفريات Hagia Triada [٤٩]. لكن الدكتور أنيس فريحة يقول عنه: «آثرنا أن نلفظ الاسم بصيغة اسم الفاعل. فيرولو كان أول من حرّك الاسم (ك ر ت) هكذا Kert وشاع هكذا في كتابات علماء الغرب. وقد يكون الاسم «كاروت» أي صيغة اسم المفعول من كرتَ بمعنى قطع، فيكون معنى اسمه المقطوع، أي من النسل. ونحن نفضل أن نسميه القاطع أي السيف، والله أعلم![٥٠]».

وتفيد مادة «ك ر ت» باللغة العبرية معنى «القطع» أيضاً. و«كاراتو» الأكدية تعني: يضرب؛ يقطع. ثم ان اسم جزيرة كريت Crete ليس يونانياً. وجاء في كتاب روبرت غريفز (الميثولوجيا الاغريقية) أنها من crataie غير اليونانية، وتعني: قوية، أو حاكمة، وهي الإلاهة. ومهما يكن من أمر فنحن نرى أن مادة «ك ر ت» السامية تصلح أكثر من أي جذر آخر أصلاً لكلمة «كريت». يعزز هذا أن ما يدعى بالخط «أ» (linear A) الكريتي القديم سامي الأصل، في ضوء ما توصل إليه سايروس غوردن، وأن أسماء أساسية في الحضارة الكريتية تمتّ إلى أصل سامي أو كنعاني، مثل الملك شبه الأسطوري مينوس Minos من (م ن)، والفنان شبه الأسطوري ديدالوس Daedalos من (ددل)[٥١]، وهما أبرز اسمين كريتيين.

ويُعتقد أن الالياذة التي تتألف من أربعة وعشرين باباً كانت في الأصل قصيدة واحدة عنوانها «غضب آخيل»، يمكن إلقاؤها في ليلة واحدة؛ ويدور موضوعها حول الصراع بين آخيل وأغاممنون حول امتلاك الأميرة الأسيرة بريسيس Brisies التي كانت من سبايا آخيل. وكانت لأغاممنون سبيّة أيضاً تدعى خريسيس، هي ابنة أحد كهنة ابولو. ولشدة جمالها رفض أغاممنون فدية أبيها مقابل إعتاقها؛ فحل الطاعون بمعسكر الآخيين، بتدبير من ابولو. وبعد أن علم أغاممنون سبب الوباء، تنازل عن خريسيس على أن تعطى له بريسيس التي كان آخيل متعلقاً بها كثيراً. ونتيجة لذلك اعتبر آخيل نفسه في حل من ولائه لأغاممنون، وانسحب هو وأتباعه المقاتلون من المعركة. فحلت بمعسكر الآخيين هزيمة منكرة، واضطروا إلى التقهقر إلى معسكرهم المحصن بسور، برغم البسالة التي أبداها دايوميديس، وأياس، وآخرون. واستجابة لنصيحة الشيخ نسطور أرسل أغاممنون وفد مصالحة إلى آخيل، يعرض عليه إعادة بريسيس إليه مع جائزة مجزية، ووعده بأن يزوجه بعد النصر من أميرة ملكية مع سبع مدن كَبَائنةٍ لها. في غضون ذلك قتل هكتور الطروادي باتروكلس صديق ورفيق آخيل الحميم، مستغلاً غياب آخيل عن ساحة القتال. عند ذاك صاح آخيل صيحة ارتعدت لها فرائص الطروادين، وعاد إلى القتال، ليقتل هكتور، وبذلك ينهي هوميروس الالياذة دون الاشارة إلى مقتل آخيل بسهم يسدده باريس إلى كعبه، الذي كان نقطة الضعف فيه.

ولمـا كانت حرب طروادة حقيقـة تأريخية، فمن المرجح أن يكون أغاممنون الآخيّ، وبريام الطروادي، والعديد من الأبطال الآخرين شخوصاً حقيقيين. أما آخيل فكان شخصاً أسطورياً أقحم على حرب طروادة، لأن عبادته كانت معروفة قبل ذلك في اليونان البيلاسغية (أي السابقة لمجيء الهنود الأوروبيين). ولم يكن آخيًا أصلاً، أي لم يكن هندياً أوروبياً. واسمه يدل على ذلك(٥٢).

وتقول الأسطورة إن آخيل كان سابع أو ثامن أبناء كانت أمهم ثيتس Thetis ، وهي حورية ماء، تحرق أجسادهم في النار أو في مرجل لتخلد أرواحهم. أما آخيل فقد أنقذه أبوه بيليوس Peleus في اللحظة الأخيرة عندما كانت أمه ممسكة به من كعبه وقد غطسته في نهر الجحيم Styx .

وهذه القصة تذكرنا بطقوس حرق الأطفال في فينيقيا قرابين للإله (مولك) في وادي هنّوم (جهنم) بأورشليم، موطن الأفعى الخالدة، حيث كانت نار القرابين تضرم باستمرار ولا تُطفأ (ومن هنا جاءت فكرة جهنم الخالدة). ويقول روبرت غريفز إن حرق الطفل حتى الموت كبديل سنوي للملك المقدس ينعكس على نحو واضح في أسطورة ثيتس، وبيليوس، وآخيل(٥٣). وما نهر الجحيم Styx سوى المقابل اليوناني لوادي هُنّم أو جهنم الفينيقي. وهذا يأتي دليلاً آخر على قدم البطل الأسطوري آخيل، وعلى جذوره الشرقية، كما نرى.

ومن جهة أخرى قابل الباحثون بين آخيل وجلجامش، وبين أمه ثيتس ونسون أم جلجامش، وبين صديقه باتروكلس وانكيدو صديق جلجامش. فقد كانت ثيتس أم آخيل إلاهة؛ وكذلك كانت ننسون أم جلجامش. كما أن كلاً منهما تشد من أزر ابنها في المحن والشدائد. وحزن جلجامش الشديد على موت انكيدو يذكرنا أيضا بحزن وغضب آخيل على مقتل باتروكلس. . لكن أبرز مظهر من مظاهر التماثل الذي يدعو للاعتقاد بوجود اتصال مباشر بين النصين الجلجامشي والهوميري، يتجلى في ظهور شبح الصديق من العالم الأسفل وحديثه المروع عن العالم الأسفل؛ يحصل هذا مع انكيدو في اللوح الثاني عشر من ملحمة جلجامش، ومع باتروكلس في الباب الثالث والعشرين من الألياذة(٥٤).

ويلتقي آخيل مع جلجامش في فشلهما كليهما في الفوز بالخلود الأبدي، وان اختلفت الوسيلة في الظاهر. جلجامش يحصل على عشبة الخلود في رحلته مع أورشنابي ملاح اوتنابشتم، لكنه يفقدها بعد أن تسرقها منه الأفعى. أما آخيل فكان نقطة ضعفه في الموضع الذي أمسكته منه أمه عندما غطسته في نهـر الجحيم لنيل الخلود، وهـو المـوضع الذي أصابه فيه سهم باريس المسموم. لكن السهم المسموم هنا هو كناية عن الحية. والحية هي التي سرقت سر الخلود من جلجامش. وقد تكررت نقطة الضعف في الكعب مع أبـطال أسـطوريين آخـرين، مثـل تالوس Talus الذي وخزته ميديا Medea بدبوس؛ و «رع» الذي لدغت كعبه حية مسحورة أرسلتها إيزيس؛ وموبسوس Mopsus الذي لدغته حية ليبيا السوداء؛ وكريشنا في المهابهارتا الذي وخزه سهم رماه أخوه الصياد جارا Jara (٥٥).

وتلتقي سيرة آخيل ـ إلى حد ما ـ بسيرتي جلجامش وانكيدو مجتمعين. فهو يشبه جلجامش في ما أشرنا إليه من ضعف مناعته ضد الموت أو الفناء، وفي بطولته الخارقة، وعلاقته بصديقه الحميم الذي يلقى المصير نفسه الذي يلقاه صديق جلجامش، الخ. ومن جهة أخرى هو شبه انكيدو في نشأته. فعندما هجرت أمه أباه، بعد أن أنقذه من النار، كلف أبوه القنطور خيرون بتربيته على جبل بيلون Pelon. فكان هذا يطعمه أحشاء الأسود والخنازير البرية، ونخاع عظام الدببة، لتمده بالشجاعة؛ أو، طبقاً لرواية أخرى، كان يطعمه العسل ونخاع الخشف، ليؤهله على الجري السريع. ومنذ السادسة من عمره قتل أول خنزير بري. وفيما بعد صار يجر وراءه، على الدوام، إلى مغارة خيرون، الخنازير البرية والأسود وهي تلفظ أنفاسها. وكانت الالاهتان أثينا وأرتميس تحملقان، والدهشة تعقد لسانيهما، بهذا الصبي ذي الشعر الأصهب الذي كان يسبق الظباء في عدْوه، ويصيب منها مقتلاً، دون الاستعانة بكلاب الصيد.

وفي رواية، أن أباه عهد بتربيته منذ الخامسة عشرة إلى فينقس Phoenix، فأصبح هذا الأب الروحي لآخيل الذي بدوره تعلق به. وهذا، أيضاً، يلقي مزيداً من الضوء على الجذور الشرقية لآخيل، لأن فينقس يذكرنا بفينيقيا.

ولكن ماذا يعني اسم آخيل؟

يقول ابولونيوس Apollonius ان اسمه الأصلي هو ليغورون Leguron (الناحب)، من Liguria. ثم غيّره مربيه خيرون إلى آخيل Achilleus. أما هوميروس فيشتق اسمه ـ جناسياً ـ من achos (أسىً). بينما يشتق أبولودوروس الصقلي الاسم من «a»(وتعني بلا)، و «cheile» (شفة)، أي (بلا شفة)؛ وهو اشتقاق وصفه السير جيمس فريزر، صاحب «الغصن الذهبي»، بأنه غير معقول. لكن روبرت غريفز يميل إلى رأي أبولودوروس، لأنه يصلح اسماً لبطل نبوئي، كما يقول(٥٦).

لكننا رأينا من بين معاني مادة «حَلّ» في العربية: «كان في كعبه أو رجله رخاوة»، فهو أَحَلُّ. وهذه اللفظة تلتقي تماماً، كما نرى، مع كلمة «آخيل» مبنى ومعنى، لأن الأحلّ مَنْ به خلل في كعبه، وهي نقطة الضعف عند آخيل. ومن معاني كلمة «حلل» الكنعانية والعبرية: يثقب، يخز، يخرق، يتخلل، يرتخي، يتحلل. وتقابلها بالأكدية «خلالو»، وتعني: ينفذ، يدخل، يمسك بشدة. ومنها جاءت كلمة خلخلاتو التي تقال للمزمار القصبي.

فنحن أمام ثلاثة احتمالات: إما أن تكون كلمة «أحلّ» (وزن أفعل التفضيل) مشتقة من «آخيل»، أو بالعكس، استقى آخيل اسمه من مادة «حلّ» السامية؛ أو أن التشابه جاء مصادفة. ونحن نرجح الاحتمال الثاني، أي أن آخيل اشتق اسمه من مادة «حلّ» السامية، يعزز ذلك، في رأينا، أن اسمه غير يوناني، وسابق لمجيء اليونانيين إلى اليونان ولما كان الساميون قد أقاموا ردحاً من الزمن في اليونان،

على نحو ما تقدم ذكره، فقد تركوا بصمات في هذه الديار، بما في ذلك العديد من أسماء العلم والمدن والأماكن، مثل: الدانيين (من دان)، وإيجة (من مادة عزّ، أو عنز، وهو المعنى الذي تذهب إليه كلمة إيجة)، وطيبة (من طاب)، ومغارة (المدينة)، وأثينا الإلاهة التي سميت باسمها مدينة أثينا (من أُناث الليبية، أو عناة الكنعانية)، وقدموس (من قَدِمَ السامية وتفيد معنى الشرق)، وأوروبا (= الغروب)، وبيرسيوس Perseus (من الجذر السامي فَرَسَ، ويعني قطع أو دقَّ العنق)، وهذا ينطبق تماماً على اسمه وعليه بصفته قاطع رأس أو داق عنق الميدوزا. . وغير ذلك. وبهذه المناسبة، جاء في الموسوعة البريطانية، في سياق الحديث عن بعض أسماء الالياذة والأوديسة ما يلي: «ثم ان اسماء مثل أتريوس Atreus [وهو أبو أغاممنون ومنيلاوس]، وباريس Paris ، وهيلن Helene ، وأوديسيوس Odysseus (أو أوليتيوس Olytteus) لا يبدو انها إغريقية؛ وأسماء مثل آخيل Achilleus ، وأغاممنون -Agamem non ، ومنيلاوس Menelaus ، تبدو غير إغريقية لكنها حرفت لتصبح مماثلة لكلمات إغريقية. ولئن كان الأمر كذلك، فلعلها لم تبتكر بل اشتقت من أشخاص حقيقيين كانوا يحملون أسماء تشبهها إلى هذا الحد أو ذاك، في حين تبدو أسماء مثل دايوميديس Diomedes (ويعني مستشار زيفس)، ونيوبتوليموس Neoptolemus (ويعني جديد ـ الحرب)، وهيكتور Hector (ويعني: قابض، أو ماسك)، وربما بريام Priam ، أيضا أشبه بأسماء إغريقية خالصة بوسع أي كان اجتراحها.

أما هيلن فينعتها روبرت غريفز بأنها كانت إسماً لإلاهة القمر الاسبارطية، التي أهّل زواج منيلاوس بها لأن يصبح ملكاً. على أن جاك لندسي يرى أن المعنى القمري لاسم هيلن متأخر إلى حد ما، وإن قَرْنَ هيسيخيوس Hesychios لاسم Helene بكلمة helené «مشعل» أقرب إلى الصواب. ويمكن ذكر كلمة elané أيضا، وتعني «مشعل قصب» أو «حزمة قصب». ثم أصبحت Helené تعني سلة أماليد كانت تقدم فيها الأشياء المقدسة في عيد أرتميس(٥٧). أي أن اسمها كان يرتبط بالأدوات والأشياء التي تستعمل في طقوس العبادة. وحيث أن كلًا من المشعل والسلة يصنع من القصب، فالقصب هنا قاسم مشترك؛ ومن ثم فان هيلن ديمون daimon (٥٨) نباتية. لكن حزمة القصب هي العلامة المسمارية لاسم إنانا السومرية أو عشتار البابلية. وبالتالي، وكما سنرى بعد قليل، فان لهيلن جذوراً رافدينية.

ويميل ارنست كلاين في قاموسه لاشتقاق المفردات الانكليزية إلى الاعتقاد بأن الكلمات التي لها صلة باسم هيلن، والتي تعني أيضاً «حزمة قصب»، مشتقة من مادة eilein الاتيكية اليونانية، وتعني «لوى، التوى، الخ»، وهي والحالة هذه من الجذر الهندي الأوروبي -well ، أو -wall ، وصيغته الموسعة -welu أو -welw «يلوي، يلتوي، يستدير، يتدحرج» الذي يذكرنا بالجذر «لوى» السامي.

على أن جون الليغرو يرجع بجذر الكلمتين اليونانيتين Helene (هيلن)، و elene (مشعل) إلى

السومرية ERIN (شجرة الأرز)(٥٩)؛ وهذا يتفق مع كون هيلن إلاهة شجرة بالأصل. والأرز بالأكدية erenu أيضا، وبالعربية والعبرية (أرز).

وإذا أخذنا بالرأي الذي يذهب إلى المعنى أو المغزى القمري لاسم هيلن (هيلن عند روبرت غريفز تعني إما: قمراً، أو سلة تستعمل لتقديم القرابين إلى إلاهة القمر)، فان اسمها يتقاطع مع مادة (هلّ) السامية، ومنها (الهلال)، ومع مادة «هلل» أيضاً، وتعني: يهلل، يهتف، يصرخ. ومنها التهليلة على روح تموز الاله السومري.

وتـذكـر الأسـاطير أمّين لهيلن، همـا نيميسيس Nemesis ، وليدا Leda . لكن الأولى هي المرجحة، لارتباطها بالبيضة التي تقترن بهيلن.

تقول الأسطورة: ان زيفس وقع في حب نيميسيس، فهربت منه إلى الماء واتخذت هيئة سمكة. ثم تبعها كقندس. إلا أنها نطّت إلى الشاطىء، وحولت نفسها إلى هذا الحيوان أو ذاك، لكن دون أن تفلح في صدّ زيفس عنها، لأنه كان يتخذ هيئة حيوان أضرى وأخف سرعة منها. وعندما طارت في الهواء على هيئة إوزة، أصبح هو بجعاً، واعتلاها في رامنوس Rhamnus في أتيكا. عند ذاك نفضت نيميسيس عنها ريشها، وذهبت إلى إسبارطة. وهناك وجدت ليدا Leda ، زوجة الملك تنداريوس Tyndareus ، بيضة بلون زهرة المكحّلة Hyacinth في مستنقع، فحملتها إلى منزلها وأخفتها في صندوق. بعد ذلك تفقّست هذه البيضة عن هيلن. ويزعم آخرون أن هذه البيضة سقطت من القمر، مثل البيضة التي كانت تغطس في نهر الفرات، في قديم الزمان، وتدفعها الأسماك إلى الشاطىء، ثم تفقّسها الحمائم، وتتمخض عن إلاهة الحب السورية(٦٠). ويزعم آخرون أن زيفس تظاهر بأنه بجعة يطاردها نسر، واتخذ من صدر نيميسيس ملاذاً له، ثم اغتصبها، وبعد ذلك باضت بيضة ألقاها هيرمس، ابن زيفس، بين فخذي ليدا عندما كانت جالسة على مقعد، وقد باعدت بين ساقيها. وهكذا أنجبت ليدا هيلن، ثم رسم زيفس صورتي البجعة والنسر في السماء، تكريماً لهذا الحدث(٦١).

وفي رواية أخرى أن ليدا هي التي واقعها زيفس بهيئة بجع قرب نهر يوروتاس Eurotas ، وهناك باضت البيضة التي تفقست عن هيلن(٦٢). والذي يهمنا من هذه الرواية الشبه في اللفظ بين كلمتي يوروتاس وفرات، مما يلقي ضوءاً، أيضا، على الجذور الشرقية لهيلن. أما ليدا Leda فهي الإلاهة لاتونا Latona أو اللات Lat .

ومعنى Nemesis باليونانية هو «توزيع الحصص»، وهي عبارة كانت تستعمل للدلالة على القَدَر أو المصير. والكلمـة مشتقة من السومرية NAM-ENSI كما يقول جون الليغرو، وهذه تعني «حامي المصير». والمصير أو القدر بالسومرية «نامتار» NAM + TAR . ويقابلها بالأكدية «شيمتو» (السمة). و«نامتار» من الآلهة المهمة في عالم الموتى عند البابليين؛ وهو وزير العالم الأسفل، ورسول الربة

أريشكيغال.

يقـول كلوشكوف: «لقد بذل العلماء جهوداً كبيرة للكشف عن المعنى الأولي لكلمة nam . وحاولوا الاستعانة بالرسم الأيديوغرامي NAM ، فاتفقت الآراء على أن هذا الرسم يمثل طائراً. أما ما هو هذا الطائر، وما هي الصلة بينه وبين المصير، فإن أ. هاوثون يرى فيه طيراً منبسط الجناحين وهو على وشك أن يبيض. ويعتقد غومل أن الرسم يمثل طير السنونو، في حين يرى ج. جلبرست أنه طائر مائي ذو رقبة طويلة. وبما أن سكان بلاد الرافدين كانوا يتكهنون بالطيور فقد استخدموا من طريقة طيرانها وسلوكها هذا الرمز للتعبير عن مفهوم (المصير)[٦٣]. وهذا يذكرنا بزجر الطير عند العرب أيضا؛ فإنْ كان طيرانه عن اليمين تفاءلوا به، وان كان عن اليسار تطيروا منه (ومن هنا جاءت كلمة التطيُّر: من الطير).

ولكن ما هو هذا الطائر المائي طويل الرقبة؟ ألا يذكرنا بالبجعة والأوزة في الأسطورة اليونانية عن نيميسيس وزيفس وبيضة الفرات؟ بل ان جون الليغرو يميل إلى الاعتقاد بأن كلمة kuknos اليونانية التي تقال للبجعة، وتقابلها cycnus باللاتينية، مشتقة من GUG-NU السومرية، وتعني «بذرة ـ قرنة»، لأن البجعة يقترن اسمها بقرنة الرحم.

وتعني «مناتا» الآرامية «نصيب» أيضا. ولابد أن الالاهة العربية القديمة (مناة) تفيد المعنى نفسه أيضا، كما يرى فلهاوزن. ومن هذه المادة جاءت كلمة «مَنَّ» العربية بمعنى أنعمَ، والمنّة: الاحسان؛ والمنون، والمنية: الموت. والممنون: القوي؛ الضعيف؛ وأقصى ما عند الرجل.

ومن الأبـطال المركزيين في الالياذة، أغاممنون Agamemnon شقيق منيلاوس، وقائد حملة الآخيين ضد طروادة. ومع أن اسمه إغريقي، ويعني «حازم جداً»، إلا أنه يذكرنا بالألفاظ والأسماء السامية والمصـرية القديمة: ممنون، وآمون، وأمين. وهناك بطل ثانوي، أثيوبي، أو آشوري، هو ممنون Memnon ، اشترك في حرب طروادة حليفاً للملك بريام. وتقول الأسطورة أن ممنون هو ابن تيثـونـوس وإيوس، وشقيق ايمـاثيون Emathion الـذي حكم الجـزيرة العربية. (ولعل هذا الأخير، ايماثيون، يذكرنا بمدينة حماة السورية). وتقول الأسطورة أن ممنون كان ملك اثيوبيا، وقاد جيشاً من الأثيوبيين إلى طروادة لاسناد بريام. وكان «أشد المحاربين وسامة، ممن ظهروا أمام طروادة». لكنه قُتل على يد آخيل. ومن المرجح أن ممنون يمثل معبوداً آسيوياً قديماً. ويُزعم أنه أنشأ مدينة سوسة، حيث يوجـد قبـره، وبنى أسـوار بابل. وكان موضع تقديس في مصر: كان له تمثال من الحجر في طيبة، مجوف، فيه ثقب خلف فمه المفغور، يندّ عنه صوت عند ارتفاع درجة حرارة الشمس في الفجر.

أما هرقل فهو المقابل اليوناني لأكثر من بطل شرقي، مثل جلجامش السومري ـ البابلي، وملك أرض الكنعاني، ومردوخ البابلي، وغيرهم. ويتحدث ديودوروس الصقلي عن ثلاثة أبطال تحت اسم هرقـل: مصـري، وكـريتي، ويونـاني. ويرفع شيشرون هذا الرقم إلى ستة. وفارّو Varro إلى أربع

وأربعين. ويمكن تفسير ذلك على أن المآثر البطولية الخارقة التي تنسبها الشعوب إلى أبطالها قد يكون بعضها مستعاراً من شعوب أخرى. وهرقل بالذات صار نموذجاً للبطل الخارق في كل مكان، كأن يقال: هذا هرقل الكنعاني، أو المصري، الخ. فهرقل المصري يدعى Som أو Chom، وقد عاش قبل حرب طروادة بعشرة آلاف سنة، كما يقول ديودوروس الصقلي. وقد ورث أسمياؤه (جمع سميّ) اليونانيون مآثره.. وعلى العموم كان هرقل الملك المقدس النموذجي لليونان الهلينية المبكرة، وزوجاً لحورية قبلية، إلاهة ـ قمرية. ويمكن القول أن القصة الأساسية عن هرقل كانت صيغة أخرى لملحمة جلجامش البابلية التي وصلت اليونان عن طريق فينيقيا، كما يقول روبرت غريفز (الميثولوجيا الاغريقية، ج ٢، ص ٨٨). فمثلما كان لجلجامش صديقه الحميم أنكيدو، كان لهرقل صديق يدعى إيولوس Iolous. ومثلما ناصبت الالاهة عشتار جلجامش العداء، كانت Deianeira، تناصب هرقل العداء. وكل من جلجامش وهرقل ينتسب إلى أب إلهي. وكلاهما قتلا الأسود وقضيا على الثور السماوي. واستعمل هرقل، مثل جلجامش، رداءه شراعاً عندما أبحر إلى الجزر الغربية. ومثله عثر على عشبة الخلود السحرية. كما اقترن مثله بتقدم الشمس في دائرة البروج(٦٤).

ويذهب أغلب الباحثين إلى أن اسم هرقل Heracles يعني مجد أو فخر «هيرا» الالاهة اليونانية (زوجة زيفس). بيد أن هناك ـ جوزيف شيبان على سبيل المثال ـ من يرى أن اسمه قد يكون مشتقاً من المقطعين Erek، و Lies، أي (أسد ايريك، أو اوروك = الوركاء)، أي جلجامش. ومما يعزز هذا الرأي أن جده المباشر هو بيرسيوس Perseus، وجده الأبعد هو دانوس، وينتهي بأجينور أو خناس، الاسم اليوناني المقابل لكنعان.

وبيرسيوس هو من أولئك الأبطال الذين وضعتهم أمهاتهم بعد ولادتهم في سلة أو صندوق وألقين بهم في الماء، على نحو ما حصل لموسى، وقبله سرجون الأكدي. وهو الذي قطع رأس الميدوزا Medusa، وأنقذ أندروميدا (المرأة المسلسلة: في الفلك) ابنة قيفاوس، بعد أن تعرضت مملكة هذا الأخير لخطر طوفان، وهولة بحرية هددت بإفناء المملكة ما لم تُلْقَ اندروميدا طعاماً لها. وبعد أن أنقذها بيرسيوس تزوجها، وولد له ابن منها يدعى Electryon، هو جد هرقل. ويروى أيضا أن بيرسيوس كان الجد الأعلى للملكين الآخيين منيلاوس ـ زوج هيلن الطروادية ـ واسكالوس مؤسس مدينة عسقلان في فلسطين، كما تقول الأسطورة.

ولعل قصة اندروميدا تذكرنا أيضا بالاله الأكدي مردوخ، أو سليلهِ بعل، الذي امتطى صهوة جواد وقتل «تعامت» (أو تهومة) هولة البحر. ولهذه القصة ما يوازيها في الميثولوجيا العبرية، في سفر أشعياء، حيث يمزق يهوه رهباً بالسيف. لكنها في القصة البابلية لم تنقذ على نحو ما جاء في قصة بيرسيوس، بل قيدها مردوخ بنفسه بعد أن قضى على شبيهتها تعامت الهولة البحرية. وفي قصة الطوفان البابلية

كانت هي التي سببت الطوفان، في حين كانت اندروميدا في القصة اليونانية الضحية التي وقع الاختيار عليها لدرء الطوفان. واندروميدا العارية إلا من الجواهر، والمسلسلة بصخرة، هي أفروديت، أو عشتار، أو استارت، إلاهة البحر الداعرة التي أقيمت لها معابد على طول الساحل الفلسطيني السوري، وفي طروادة كانت تدعى اسيونة Hesione (= ملكة آسيا) التي أنقذها هرقل من هولة بحرية أخرى. (غريفز، ج ۱، ص ٢٤٤).

وقد أقام اليونانيون مستوطنة في خيمّس Chemmis (مصر أو بلاد حام) في نهاية الألف الثاني ق. م. وماثلوا بين بيرسيوس وحام Chem الذي كان رمزه الهيروغليفي طائراً مجنحاً وقرصاً شمسياً؛ وقد ربط هيرودوتس المؤرخ بين داناية، أم بيرسيوس، والغزو الليبي لأرغوس على يد الدانيين.

وعندما عاد هرقل من بلاد الأمازونيات إلى طروادة وجد أسيونة Hesione مقيدة إلى صخرة على شاطىء طروادة، وكانت مثل اندروميدا عارية من كل شيء خلا الحلي. لقد عرضها أبوها لوميدون Laomedon قرباناً لهولة البحر الذي هدد بإغراق المدينة. وكان هرقل هو الذي فك قيودها. وبمشورة وحماية الالاهة أثينا بنى الطرواديون سوراً عالياً ليحمي هرقل من الهولة البحرية الذي تقدم نحو الشاطىء. ولدن وصوله السور فتح فكيه، فألقى هرقل بنفسه في داخل فمه مدججاً بكامل سلاحه. وأمضى ثلاثة أيام في جوف الهولة، ثم خرج منتصراً بعد أن فقد شعره بالكامل. (الالياذة ٢٠ : ١٤٥ ـ ٨) وهذا يذكرنا بالاله البابلي مردوخ، أو ممثله ملك بابل الذي يُمضي في عيد رأس السنة فترة انتقال الملكية في صراع مع هولة البحر «تعامت». وقد أمضى النبي يونس، هو الآخر، ثلاثة أيام في بطن الحوت. وعلى زهرية أتروسكية يظهر ياسون، البطل الأسطوري الاغريقي، بين فكي وحش بحري أيضا. ولابد أن هذه القصص جميعاً ترجع إلى جذور بابلية.

وفيما يلي نذكر بعض نقاط الالتقاء الأخرى بين ملحمتي هوميروس وآدابنا القديمة:

● إن قدسية الملوك كانت تستمد قوتها من اعتبارهم أبناء الآلهة. لقد كان «كارت»، الملك الكنعاني، ابنَ «إيل» الاله الأكبر. وكذلك كان ساربيدون الاغريقي ابن زيفس (الالياذة ١٦ : ٥٢٢). وفي مصر كان كل فرعون تجسيداً لحورس، وقد رضع من صدر إيزيس. وفي أوغاريت الكنعانية أيضا، عندما يعتلي الأمراء عرش الملكية يقال أنهم رضعوا من صدر الالاهة أشيرة أو الالاهة عناة. وهناك إشارات في الالياذة (٢ : ٤٤٥، ١٤ : ٢٧؛ ١٧ : ٦٨٥؛ إلخ) إلى مثل هذا الشيء، أي إلى أن الملوك انما يتمتعون بقدسية ـ في ملكهم ـ لأنهم رضعوا من صدور الالاهات[٦٥].

● وكان الآلهة يشتركون في الحروب مثل البشر، على نحو ما جاء في الالياذة، وهذا يذكرنا بآلهة اوغاريت الكنعانية أيضا، كانت الالاهة «عناة» المتعطشة للحرب لا تتردد في قذف خصومها وضحاياها بأدوات الأثاث، كالكراسي، والموائد، وكراسي القدمين. إن رمي كراسي القدمين في حوادث الشجار

ظاهرة متكررة في الأوديسة (١٧ : ٢٣٠ ـ ٢، ٤٠٩ـ ١٩، ٤٦٢؛ ١٨ : ٣٩٤)[٦٦].

● غالباً ما يشار في الأعمال الأدبية الكلاسيكية، كالإلياذة والأوديسة وغيرهما، إلى أن الملك هو راعي الشعب، مثل «أغاممنون راعي الشعب»، و«راعي الشعب، آخيل»، و«باريس راعي طروادة». وكذلك كان فراعنة مصر رعاة لشعوبهم. وكان جلجامش أيضاً راعياً لمدينة اوروك ولشعبه. جاء في الملحمة:

وهو الراعي لأوروك المنيعة
هو راعينا القوي الوسيم الحكيم.

● في الباب الحادي عشر في الأوديسة يروي اوديسيوس قصة لقائه بالموتى، رفاقه الذين صُرعوا في حرب طروادة، وغيرهم، بعد أن وصل أبعد حد للأوقيانوس، حيث يسكن السيماريون المحاطون بالضباب والغمام، ولا تقع عليهم الشمس. وهناك حفر حفرة أراق فيها عسلاً ولبناً ونبيذاً وماءً، وذرّ فوق ذلك شعيراً أبيض. ثم ذبح خرافاً حتى سالت دماؤها في الحفرة. عند ذاك اجتمع إلى المكان أبناء الموتى، تجمعوا حول الحفرة، وهم يصرخون صراخاً مروعاً. . .

وهـذا يذكـرنـا تماماً تقريباً بما فعله جلجامش في اللوح الثاني عشر من الملحمة، في نصها السومري، عندما التقى بشبح أنكيدو في العالم الأسفل، بعد أن طلب من نرجال زوج أريشكيغال إلاهة العالم الأسفل أن يفتح ثقباً في العالم الأسفل، في قوله:

«نرجال أيها البطل المحارب، يا ابن بيليت ـ إيلي،
افتح الآن ثقباً في العالم الأسفل
تتسلل منه روح انكيدو من العالم الأسفل. . .»[٦٧]

● ان الفكرة القائمة على أن إلهاً (بوسيدون) شيّد السور العريض والمنيع لمدينة طروادة (الالياذة ٢١ : ٤٤٦ـ ٧) تذكرنا بملحمة جلجامش (١ : ١ وما بعده؛ النهاية) حيث شيد الحكماء السبعة أسوار أوروك.

● كان الشعر الطويل يقترن بالقوة والبطولة. وفي ملحمة جلجامش إشارة واضحة إلى أن انكيدو كان له شعر طويل كالنساء؛ وينعكس هذا في النقوش التي تصوره. وكان شعر جلجامش طويلاً أيضا، وإن لم يكن مثل شعر انكيدو. كان يعقصه إلى الجانبين كضفيرتين. وتعزو الالياذة (٢٠ : ٣٩) قوة الاله فوبس Phoebus القتالية إلى خصل شعره غير المقصوصة. وكان للمقاتل يوفوربس Euphorbus شعر كشعـر إلاهـات الحسن الثـلاث بغـدائـر مضفورة بالفضة والذهب (الالياذة ١٧ : ٥١ـ ٥٢). وكان المقـاتلون الآخيّون يُنعتون بذوي الشعور الطويلة. وهذا يذكرنا أيضا بشعور الكريتيين الطويلة التي تنسدل على جانبي الاذن[٦٨].

● وغالباً ما تشير الالياذة إلى أن القُواد كانوا يضطرون إلى رفع معنويات المقاتلين عن طريق التوبيخ، أو الاقناع، أو الارغام، أو النصح. ولم يتورع المقاتلون عن البكاء والعويل أحياناً. (الالياذة ٢ : ٢٨٩ ـ ٩٠) تشير إلى أن المقاتلين الآخيين كانوا ينتحبون كالأطفال أو الأرامل حنيناً إلى الوطن. وترى الأوديسة (١٠ : ٤١٠ ـ ٥) أن اوديسيوس عندما عاد إلى سفينته تحلق حوله رفاقه ينتحبون كالعجول التي كانت تخور وراء أمهاتها. قارن ذلك بالملحمة الأوغاريتية (١٢٨ : ١: ٥ـ ٧) وكيف أن الجنود كانوا يبكون حنيناً إلى أمهاتهم كالبقرة التي تخور على عجلها[٦٩].

● تتطرق الالياذة (٢٤ : ٦٦٣ ـ ٤) إلى أنه في فترة الحصار أصبح من العسير على المدافعين الاحتطاب من المنطقة المحيطة بهم. وقد اقتضى الحال عقد هدنة بين الآخيين والطرواديين لجمع الحطب ودفن جثة هكتور. ان التوقف من أجل جمع الحطب في أثناء الحصار لم يكن اجتراحاً اغريقياً في الالياذة، بل تطرقت إليه ملحمة كارت الأوغاريتية (كارت: ١١٠ـ ٢، ٢١٢ ـ ٥)[٧٠].

● وكان الأبسو Apsu عند البابليين والآشوريين تجسيداً (إلهاً مجسداً) للمياه البدئية العذبة، ويحيط بالأرض؛ وهو مصدر كل المياه العذبة على الأرض. وفي الأساطير الأكدية المبكرة، كان الأبسو إلاهة مؤنثة، وفيما بعد أصبح إلهاً ذكراً، هو زوج تعامت، وأب الآلهة الآخرين.

وعلى غراره كان أوقيانوس عند هوميروس، وفي الميثولوجيا اليونانية، إلهاً مجسداً يمثل المياه العذبة، ويحيط بالأرض، ومنه تنبع كل الأنهار والينابيع.

● بعض العبارات الهوميرية الجاهزة (بما فيها تلك التي تصف القتال). هي صدى لمثيلاتٍ لها من التعابير الشرقية القديمة. على سبيل المثال: «ضربه على رأسه، فوق الاذن» (الالياذة ١٥ : ٤٣٣) تذكرنا بالعبارة الأوغاريتية الكنعانية: «ضربه مرتين على الرأس، بل ثلاثة فوق الاذن» (٣ ملحمة أقهات: ٣٣ ـ ٣٤). وجاء في الالياذة (٦ : ١١٠): «غير أن هكتور رفع صوته وهتف مخاطباً الطرواديين» أو في (١١ : ٢٧٥، ٥٨٥): «رفع صوته وهتف بصوت مدوٍ مخاطباً الدانيين». وهذا يذكرنا بالحديث المباشر في الأوغاريتية، وغالباً ما يستهل بعبارة: «رفع صوته وهتف قائلاً»[٧١].

وكلمة (- drop) الهوميرية (الالياذة ١٩ : ٢٠٨) وتعني: «طعام، وجبة طعام»، لا يوجد لها جذر هندي أوروبي ـ حثي. لكنها تذكرنا بمادة (drp) المصرية، وتعني: «يُطعم، يقدم طعاماً». ولأنها ترقىٰ إلى المصرية القديمة في الألف الثالث ق.م.، فالظاهر أنها انتقلت من مصر إلى اليونان عن طريق البحر المتوسط[٧٢].

● ومعلوم أن اليوم الذي التقى فيه أوديسيوس بزوجته بنيلوبي كان اليوم نفسه الذي تطابقت فيه دورة الشمس مع دورة القمر. ويدعى هذا اليوم عند الفلكيين يوم التقاء الشمس والقمر؛ ويتم في دورة عدتها عشرون عاماً. ومما هو جدير بالذكر أن العدد الذي نسبه البابليون للشمس هو عشرون، وهو

العدد نفسه الذي نسبوه للملك أيضا.

□

وبعد، من هو هوميروس؟

هنـاك عدة سِيَر عن حياة هذا الشاعر العظيم، نشرت ثمان منها في مجلد أوكسفورد، أطولها وأفضلها تلك التي كتبت بالأغريقية الايونية تحت اسم هيرودتس. ويُروى أن كالينوس Callinus أشار في أوائـل القـرن السابع ق.م. إلى ملحمة، مفقودة الآن، لهوميروس بعنوان Thebais (طيبة، في مصر). وذكر هيرودوتس (٥: ٦٧) أن كليستينيس Cleisthenes طاغية سيكيون Sicyon أمر في أوائل القرن السادس ق.م. بعدم نشر الأشعار الهوميرية التي تمجد آرغوس Argos وأهاليها (وأرغوس من المدن التي أنشئت قبل مجيء اليونانيين الهنود الأوروبيين). وبالفعل، أن الالياذة والأوديسة لا تتغنيان بذكر الأرغوسيين على نحو خاص، إلا أن كلمة الأرغوسيين ترد كمعادل للاغريق بصورة عامة.

وتجدر الاشارة إلى أنه في الوقت الذي يعتبر الشعر الهوميري حقيقة لا ريب فيها، فإن مؤلف هذا الشعر شخص افتراضي ليس إلاّ. والمتعارف عن هذا الشخص أنه شاعر ذو هالة، وأعمى، وشيخ فقير، وكان يتنقل من مدينة إلى أخرى. وتكاد تجمع الآراء على أن موطنه هو مقاطعة إيونيا Ionia، على الساحل الغربي من آسيا الصغرى، أو إحدى جزر إيجة الشرقية. وهناك سبع مدن تدعي انتساب هذا الشاعر العظيم إليها، هي: Smirna, Chios, Colophon, Salamis, Rodos, Agros, Athenae وقد تتغير بعض أسمـاء هذه المدن، كأن تذكر: إسبارطة، ومصر، وبابل. ويمكن اطراح بعضها لسبب واضح. فمصر وبابل تقترنان بالهالة المرسومة عن هوميروس «كحكيم» كلي المعرفة، ذي إلمام واسع بعلوم الشرق. لكن سميرنا، وخيوس، ترجحان على بقية الأماكن (عن الموسوعة البريطانية تحت مادة Homer).

ولقد تعرضت الالياذة والأوديسة لعملية تلاعب قبل أن تستقرا على صيغتهما النهائية الحالية، كما يقول روبرت غريفز. وفي القرن السادس ق.م. ظهرت قراءات غير موثوقة تلاعبت بالنص، فأمر Peisistratus، طاغية أثينا، باجراء تنقيح رسمي للملحمتين، وعهد بهذه المهمة إلى أربعة من الشُرّاح البارزين. وقد نفذوا المهمة كما ينبغي، بيد أن خصوم Peisistratus اتهموه بتحريف وإقحام مقاطع لأغراض سياسية. على سبيل المثال أن طيبة Thebes، وايجينا Aegina، ومغارة Megara حذفت من قائمة تعداد السفن المشاركة في حرب طروادة؛ وحُجِّم دور سلامس Salamis، كما قلص دور كورنث Corinth. وهي مدن تشهد ألفاظها على عراقتها وقدمها السابق للوجود اليوناني، وترجع معظمها إلى جذور سامية. وقد لعبت أثينا وحدها دوراً في هذا التعسف. ثم ان قراءة متأنية للالياذة والأوديسة تترك انطباعاً بأن مواضيعهما لا تمت إلى مرحلة زمنية محددة. بل إن بعضها يرقى إلى زمن سابق لحرب

طروادة، والبعض الآخـر متأخر عنها، وان هناك «انتحالات» تنسب إلى أبطال لاحقين انتُحلت من آخرين سبقوهم. على سبيل المثال إن بطولات دايوميديس Diomedes في الالياذة استعير بعضها من مآثر أبيه تيديوس Tydeus في ملحمة Thebais (طيبة، المصرية)، وان هكتور نفسه ـ الطراودي ابن الملك بريام ـ الذي أشير إلى وجود قبره في طيبة Thebes (اليونانية)، كان بالأصل مدافعاً عن طيبة، وليس طروادة على نحو ما جاء في الالياذة. (ينظر بهذا الموسوعة البريطانية).

أما هوميروس Homeros فليس هناك رأي قاطع حول اشتقاق اسمه. ومن بين أكثر الاشتقاقات المرجحة: «رهينة» أو «مرافق» (بمعنى من يقوده مرافق)؛ و«أعمى». على أن بروكلس Proclus يرى أن Homerus تعني أعمى أكثر منها رهينة، التفسير الشائع لاسمه، ذلك أن الشعر كان موهبة طبيعية عند العميان، أي أن العمى والالهام يقترنان سوية(٧٣). وهذا المعنى هو ما ترجحه المصادر الاغريقية.

أما كلمة إلياذة Iliad فمشتقة من Ilias اليونانية، وهي اختصار لـ: Ilias poiésis «قصيدة عن ايلياس او ايليون Ilion أو Ilium»، والمقصود بها مدينة إيلوس Ilos إبن تروس Tros مؤسس طروادة Troia، أو Troad التي أطلق عليها الاسم الشاعري ايليوم Ilium. وهذه اللفظة الأخيرة، وكذلك ileum، منحوتتان من اللاتينية، من كلمة ile المشتقة من كلمة ilia وتعني «خاصرة، أربية = أصل الفخذ». ولا شك أنها تذكرنا بكلمة «إلية» الساميّة، وتقال لذنب الخروف. وهذا يلتقي مع اقتران طروادة بتربية الأغنام... وإذا صح أيضاً أن اسم طروادة Troia أو Troad يرجع، هو وكلمة tirâni (مصارين) الأكدية، إلى أصل واحد، فإن هذا من شأنه أن يلقي مزيداً من الضوء على ماضي طروادة الأقدم الذي قد يكون سامياً هو الآخر.

إشارات

(١) عن قاموس المنجد، باب فرائد الأدب، تحت «صحيفة المتلمس». وكذلك مجمع الأمثال للميداني.

(2) Seton Lioyd, The Archaeology of Mesopotamia. P. 138. Thames and Hudson (1978 - 1985). Printed in G.D.R.

(3) Gordon Childe, What Happened in History, P. 150, Penguin Books (1942 - 1986).

(4) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, P. 54.

(٥) غوردن تشايلد، ص ١٨٢ (ذكر في الهامش رقم ٣).

(٦) نقلت موجز هذه القصة بالحرف الواحد عن:

Jack Lindsy, Helen of Troy, P. 75. Constable, London. 1974.

(٧) (خ ف ف)؟ التعليق من عندي.

(8) G. S. Kirk, The nature of Greek Myths, P. 147, Penguin Books, 1985.

(9) Robert Graves, The Greek Myths, V.1, P. 203, Penguin Books, 1984.

(10) Robert Graves, The White Goddess, P. 64, Faber and Faber, London, 1986.

(11)Leonard Cottrell, The Bull of Minos, P. 183, Pan Books, 1955.

(12) Ibid, P. 123.

(13) Ibid, P. 184.

(14) Gordon Childe, New Light on the Most Ancient East, P. 241, Norton Library, N.Y. 1969.

(15) Gordon Childe, What Happened in History, P. 185.

(16) E. O. James, Prehistoric Religion, P. 163.

(١٧) عظمة بابل The Greatness That Was Babylon تأليف H.W. Saggs ، ترجمة الدكتور عامر سليمان، ص ٣١٦، بغداد، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر.

(18) G. Clark and S. Piggot, Prehistoric Societies, P. 312, Penguin Books, 1985.

(19) Robert Graves, Greek Myths, 1: 28.

(20) The White Goddess, P. 62.

(٢١) سرجون الثاني (٧٢٢ـ٧٠٥ ق.م.): من ملوك الدولة الآشورية الحديثة. تابع سياسة التوسع، فاحتل السامرة وقضى على مملكتها ٧٢١ ق.م. واليهودية وكركميش ٧١٧ ق.م. وفريجيا (الأناضول) وبابل ٧١٠ ق.م. عن المنجد.

(22) T. J. Dunbabin, The Greeks and Their Eastern Neighbours, P. 31, Printed in The Netherland, 1957.

(٢٣) أنا لا أميل إلى الاعتقاد بأن اليونانيين استعاروا كلمة Lees من (ليث) السامية، بل أرجح أنها كلمة مشتركة بين اللغات الهندية الأوربية والسامية الحامية.

(24) Jack Lindsay, Helen of Troy, P. 59.

(25) T. J. Dunbabin, P. 23.

(26) Robert Graves, Greek Myths, 1: 274.

(27) Helen of Troy, P. 73.

(28) T. J. Dunbabin, P. 36.

(29) Ibid.

(30) Ibid. P. 77.

(31) Ibid. P. 42.

(32) Helen of Troy, P. 297.

(33) Ibid. P. 61.

(34) G. Clark and S. Piggot, Prehistoric Societies, P. 203.

(35) Helen of Troy, P. 61.

(36) British Encyclopedia.

(37) R. A. Crossland, Immigrations From The North, volume 1, Chapter 27, Cambridge, 1967.

(٣٨) طروادة السابعة مرت بمرحلتين: «أ»، «ب».

(٣٩) الموسوعة البريطانية، تحت مادة Troy .

(40) E. O. James, The Cult of The Mother Goddess, P. 40.

(٤١) المتاهة: شبكة من الممرات المعقدة المحيرة.

(42) Helen of Troy, P. 108-9.

(43) Ibid. P. 109.

(44) Ibid. P. 285. and P. 292.

(45) Ibid. P. 109-10.

(46) Robert Graves, The Greek Myths, 1: 315-6.

(47) R. Graves, The White Goddess, P. 329.

(48) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, PP. 53-54.

(49) Helen of Troy, P. 72.

(٥٠) الدكتور أنيس فريحة: ملاحم وأساطير من أوغاريت، ص ٧٦. دار النهار للنشر ـ بيروت ١٩٨٠.

(51) Cyrus H. Gordon, Ugarit and Minoan Crete, P. 150. W.W. Norton and co. N.Y. 1966.

(٥٢) الأسماء التي تنتهي بالمقطع eus- سابقة للعهد اليوناني. وهذا ينسحب أيضا على اسم أبيه بيليوس Peleus، وان كان مقطعه الأول مشتقاً من اسم جبل Pellon اليوناني التسمية.

(53) R. Graves, The White Goddess, P. 128.

(54) G. S. Kirk, The Nature of Greek Myths, PP. 256-7.

(55) The White Goddess, P. 30.

(56) Ibid. P. 213.

(57) Helen of Troy, P. 209.

(٥٨) نصف إلاهة.

(59) John Allegro, The Sacred Mushroom and The Cross. Hodder and Stoughton. P.25.

(60) R. Graves, The Greek Myths, 2:206.

(61) Ibid. P. 206.

(62) Ibid.

(٦٣) كلوشكوف: الحياة الروحية في بابل، مترجم عن الروسية. مخطوط.

(64) R. Graves, The Greek Myths, 2:89.

(65) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, PP. 65-6.

(66) Ibid. P. 83.

(٦٧) نقلت كلمات جلجامش عن فراس السوّاح: قراءة في ملحمة جلجامش، ص ٢٣١ ـ ٢٣٢. منشورات سومر. نيقوسيا ـ قبرص ١٩٨٧.

(68) Cyrus H. Gordon, Homer and The Bible, P. 85.

(69) Ibid. PP. 85- 6.

(70) Ibid. P. 88.

(71) Ibid.

(72) Ibid. P. 60.

(73) R. Graves, The Greek Myths, V.2 P. 311.

الحوار

جنفييف كلانسي:

الكشف عن الفلسطيني الذي فينا

تحتل جنفييف تانسلان ـ كلانسي Geneviéve Tancelin- Clancy مكانة ما برحت في تعاظم بين الشعراء الفرنسيين الذين يعملون، من جهة على المزج بين الفكرة والنشيد (شاعرة إلهاماً، وفيلسوفة ممارسةً)، ومن جهة ثانية على استنطاق اللغة انطلاقاً من الواقع المعيش وبالعكس. تأتي من الممارسة التي هي، بالتحديد، وبلا مواربة، ممارسة ثورية. من الانتفاضة الطلابية حتى النضال من أجل حقوق المهاجرين في فرنسا، مروراً بخاصة، بنضال الفلسطينيين الذين أمضت معهم، في زيارات متلاحقة، شهوراً عديدة في المخيمات بلبنان. عرفت التوقيف والتحقيق مراراً عدة، لدى الخروج في تظاهرة، أو حتى بتهمة المساهمة في توجيه عمليات فدائية فلسطينية. ومن هذه الممارسة تتحدر، أو تصعد، إلى الشعر. نشرت مع شقيقها فيليب تانسلان Philippe Tancelin (شاعر ومسرحي، وأستاذ للفلسفة في جامعة باريس الثامنة، سان ـ دني، فنسين سابقاً)، دراسة بعنوان: «الأفكار الأخرى»، ومجموعة شعرية بعنوان: «مقاطع / جُنْحات». ولوحدها نشرت مجموعات عديدة منها «عيد متمدّد» (سلسلة «شانج»)، و «شبكات» (منشورات «سيلكس»). عن إحدى هذه المجموعات، كتب الشاعر السورياليّ الكبير آلان جوفروا أنها تعرف كيف تكشف عن «الفلسطينيّ الذي فينا».

في ١٩٨٧، ناقشت جنفييف كلانسي، في جامعة «السوربون ـ باريس الأولى»، حيث تُعلّم اليوم فلسفة علم الجمال، أطروحة لدكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الانسانية حملت عنوان: «استطيقا العنف» (نتوقف عندها في المحاورة التالية). لا شيء من المعيش اللاهب والتفكير بهذا المعيش لـ «يفلت»: من الحبس، إلى الجزائر، فالفلسطينيين، فأيرلندا، فالسود. ساد، آرتو، جينيه. الخ... حدث فكريّ. يكفي أن تراجع تقرير لجنة مناقشة الأطروحة لتجد شهادات ولا أوضح على أساسيّتها. فها هو جيل دولوز، كبير فلاسفة فرنسا يكتب: «هذه الأطروحة بحث عن عنف لا يُختزل إلى

هذا الـذي يمكن تصـوُّره أو تصويره. لا الرعب، وإنما الصرخة. . .»، ليختتم: «بقدراتها الشعرية العميقة، تشهد هذه الأطروحة على لعب مفاهيم أصيلة وثرية تضيف الكثير للتفكير الجمالي». إذا كان دولوز يتحدث عن الشعر، فلأنّ الأطروحة (وهنا فرادتها) مكتوبة ـ غالباً ـ كنشيد طويل. ها هو المشرف عليها الفيلسوف برنار تيسيدر يُهنىء الكاتبة لكونها «نجحت حياتها شعرياً»، و«توصّلت عبر تجربتها الشخصية إلى تأمّل تثرى الكتابة الشعرية فيه بمراجع فلسفية تذهب من إفلاطون إلى رنيه توم». أمّا رنيه باسرون، كبير مؤرّخي السوريالية، فقد شهدَ أنّ «العنف هنا مستدخَل، إنه حماسة (الكاتبة) الخاصّة كشاعرة». ولأن استطيقا للعنف تظل، باعتراف المؤلفة، غير ممكنة الإنشاء، فهو يلاحظ انزلاقاً نحو الأونطولوجيا (علم الكيان)، ونحو دينيّة معيّنة هي «دينية الشعراء»، «هذا العطش الجارف إلى وجودٍ مدفوعٍ حتى أقاصيه. . .».

قبل تقديم محاورتنا مع جنفييف كلانسي، آثرْنا، لمزيدٍ من التعرّف، البدء بترجمة شذراتٍ قليلة من جديد أعمالها الشعرية.

«سيّدتنا، سيّدة الحضورات» (مقتطفات)

(نص مستلهم من انتفاضة الحجارة، ضمن ما أعتقد أنها تطرحه من أسئلة على حياتي.)

١

مرَّ الدم على بيت لحم كنقصٍ للكلّ، مُرَحَّل إلى لانهاية الأشياء. يتمزّق السؤال حتى أنقاض ليلةٍ، عندما لا يكون الليل سوى إضمار.

. . . صمتٌ، بحيثُ لا يُحتفَظ من الكلمات بسوى حدود العوالم التي تحاول هي أن تختلط بها.

بين النار والرمل.
الصليب المنغلق على نفسه لبُرْكةٍ يمرّ بها عشّاق بهيّون. زيتونٌ، وعلى سَفَرهِ دوارُ جُرح.
الجليلُ، واحةٌ غير مفتضّةٍ من الدم تحت عبارةِ القارّات. على ثوب الأشياء
رامي حجارة
مسافرٌ في التأجيلِ عبر جمالٍ لا ـ شطآنيّ.

٢

قربَ المائدة المهيأة للرصاصةِ والنَّفَس

أُطر الهيكل على العينين.
سيّدة الأراضي غير المتجلّية.
بصمةُ صخبٍ، شساعةٌ، علوُّ الأرض،
مزيج ألوانٍ وأجساد
للّيل على أرغفةِ خُبز
يمرّ مجهولٌ عارٍ تحت جفنيه الحربيّتين
ساحر شواطئ الرمل.

بين العتبةَ والنار شَعْبُ القصيدة
بينَ الموتِ وبيني كان دغلٌ من العَسَلِ والدمِ يحلم بأن يكون حرّاً.

نحافةُ ملائكة
شراع مختطفٌ من أجل هذا العُرس الحافي
... وسيدةُ اللّمعان فوق الحلم...

سلالات كواكبَ طويلة
تركتْها الحيطان
تسردُ ذاكرة،
أرضٍ تَشربُ في جرعاتِ حرائقَ مديدة.

فلسطين
في الكأس الصافي للاشُرْبِ
أيدٍ عاريةٌ لما - بينِ أعمارٍ
وادٍ
مقذوفٌ بهِ في كآبة آلهة في الجرح.
نبوءةُ المسافةِ وَعتَبةِ النبي
دم البداية هذا فوقَ الكتابة.

زمن غير متكهّنٍ بهِ للصرخة في العلامة
من يعرف ما تضمّه الضّفّة من إضمارات؟
إنزلقت الحكاية في تكويناتٍ مغمورةٍ بشظايا من الظلّ
المُنشدون من الجانب أو الظّهر
عواميدُ نورٍ على النور حيثما الصخَب يكبُر.

شجرة البِحار تَمْهَرُ أعراسها فوقَ الأوجاع في الأرض
المثقلة حيثما يُقبل الصنيع.
اللّا ـ مجذّرُ يملأ جانبَ الأوقيانوس المستنطَق بالثّبات هذه النبوءة
مفردةٌ أو نورٌ على الدم
يصوغ للوجه مستقبلاً.
مسافةٌ تائهة في بوّابة الماء على ثياب القرابين.

... هُمْ
ـ ما كانَ بيننا لم يكن هو الهاوية ـ
وارِثو دربِ طفولةٍ فوقَ الصُوَر.

سيّدتنا سيّدة المجيئات
أجسادٌ على الليل
سلاسل فظّة من ارتطاماتِ لا ـ نور
كتوسطِ صيفٍ
المشهد في ميزانه
ونافذة الحبّ جِدّ عاريةٍ فوق القنديل.

يا قصيدةً ممّا بين أحجار الفَجْر
ألا مَنْ أعطاكِ سرّاً للدرب على النار؟
ومن وهبكِ ترقيعةً للمساء فوقَ السجن؟

للمدينة هذا الاختيار لِهُدُبٍ
يدعمها وجه.
الألم، أيضاً،
بلا ملجأ.
مهدٌ يتأرجح
إطار للألوان غير مألوف.
أثر المسار
حيث يرفض المقْطَع فيه بياضَه.
كان ثمة فوقَ رسمِ الأجسادِ ماء
عذابٌ نادرٌ مدعَّم في السطوح.

صخورٌ في الحشد
وفي الجهة الأخرى كنايةُ الأبرياء الضخمة
ديكورٌ هو من الوضوح بحيث لا يقدر الجسد أن يلمح ختامَهُ فيه.

السحرُ بدموع غير مشتعلة
في ارتفاع عواصف في حاشية الأجساد

لا ـ اتّجاه الطيران
سالِكٌ، أثيرُ العلامات.
في بطء الخلجان
هذه المجنونة غالباً بكونها أرضاً
على الشجرة المفرّقة للاعتقاد.

. . . ودَمُ الأشياء كمثْلِ سقوطٍ مخنوق.

على مصادفةِ دم الأشياء
البلدان الأخرى تمزّق الظلام

وادٍ، و «ألفا»(*) للحمى مهاجرة
أقدامٌ عارية لما بين الأعمار
من أجل حكايةٍ مُذيّلةٍ بأشجارٍ جوّابة.

سيّدتنا سيدة الحضورات
قرب الدفتر المخبّأ لحروفِ الإقامة.

يدفع الإعلامُ الحكايةَ في أسفار تكوين
مغمورة بشظايا من الظلّ
حشودٌ مخترعة على خلفيةِ الحبال.
تعرفُ المناحةُ قرابتها والأصل.
طفلٌ مضاعفٌ بالرصاص،
حيث يَتَسوّلُ الجَمالُ مجاعات.

الصيف المحلولُ يمنح العظايا شجرةَ أنسابِهِ القصائديّة.

أيأتي الحضور إلى هذه العُصور؟
زخّة بروقٍ وأمطار
أرملة تحت أسفارِها صامتة.

لحظة مذبحٍ صافية تستبقُ البحر
التماس الضيف إلى كلماتٍ مفقودة
واللغز يخلط النهار بالماء الطقوسيّ للكتابة.

على ثوب الأشياء اسمُ حريقٍ وشرايين.
يُزوِّج الحاضِرُ مساكِنَه

(*) هو الحرف الأول في الأبجدية اليونانية، استعارته هنا لبدء الحمى ومبدئها (م.)

وعبرَ حنينها تتراجعُ الرّسوم.

زهرة تُمدّدُ شقوقها
ارتفاعٌ فوق الليل
بين محرقةٍ ومحرقة.

تَيَهانٌ يستنطق صُوَر الكون فوقَ الواحد.

مزيج أجسادٍ وألوان
للّيل على أرغفةِ خبز.
أن نبذرَ، حرفاً فحرفاً، لغةً في بؤسها
كذابلِ حُلُمٍ على صندوقِه.

أن نحفرَ أحجاراً على النَّفَس
هُوَذا جبرٌ
يَحلُّ لدى زائرِ الغضَبِ أهلاً.

. . . بين الاختناقات، وحفيف الأشياء يولَدُ الدرب نحوَ بلاد الحُضور الهشة
امتحان القماشَة يحيط الدمَ الناشف،
سوء تفاهم الجناح والمساء المتمدّد.

. . . أيّ اَسمٍ يعود؟ مجهودُ نقاءٍ على الشاهدة. . .

□

الحوار

□ *في بدايات بحثك الكبير في «استطيقا العنف»، الذي سنتوقّف عنده ملياً في ما يأتي، أراك تعارضين مقولة رزفاني: «ما من فنّ فاعل»، وتؤكدين على فاعلية تخريبية كبرى للمتخيّل والإبداع والخلق. كيف يغادر الفنّ مقام السلبية ويدخل في مدارات الهدم الكبير؟*

□ أعتقد، بعمق، أنه، بالعمل الفني، يقدر الانسان تماماً أن يترجم ما يحمل في داخله من أشياء بالغة الإلزام، وفي الأوان نفسه عالية، أي ما أدعوه، إجمالاً، بعمقه الأصليّ. يوميّ الحياة، وضغط الواقع الاجتماعيّ، صعوبة شروط الوجود التي تمنعه أحياناً (أحياناً؟ بل ربّما دائماً، وإلى حدّ الرعب) من أن يعيش هذه الداخليّة الجوهرية التي تجعل منه إنساناً. لا تظل لديه آنئذ سوى هذه اللحظة التي يعمل فيها الأثر الفنّي لا أقول على التعبير (فهو يفعل في الحقيقة أكثر من هذا)، وإنما على استقبال هذا الأصل ونشره على سطح العالم. ما يحدث ها هنا؟ يرى الانسان، في مساسيّة العمل الفني والعطش إليه، يرى إلى ما ينتظره من العالم وهو «يتحقق». يرى إليه، انطلاقاً من هذه الداخلية، عالماً مبرراً تماماً، بمعنى أن له كامل الحقّ فيه. يرى إليه هنا بما هو عالم ممكن. لذا أرى، شأن، كثيرين، أن لحظة الخلق الفنّي هذه، لحظة هذا «التشغيل» لعالم آخر ولكننا نحمله في داخلنا، إنما تساهم، بامتلاء، في بناء الصيرورة. أي أن كل ما قاله شعراء معيّنون، ورسامون معينون، عن انتظارنا لهذا العالم «الآخر»، أصبح محقّقاً تقريباً. إنه يصبح صورةً ـ صوى (نقطة ارتكاز وتعرّف). لا صوى رازحة كأنموذج يتعين تقليده، بل هي تنعش، باستمرار، إلزامنا. وهذا إلى الحدّ الذي نتمكن فيه، ببساطة، من أن نقول لقصيدة أو لوحة: حدثيني عن القصيدة أو اللوحة التي فيك، قولي لي شيئاً عن الحرية، عن الحب، عن الجمال. . . إن الكثير من معاصرينا يتبسمون ساخرين عندما ننطق بمفردة الجمال. الحال، إن الجمال شيء لا نعرفه. شيء لا نقدر أن نمنحه شكلاً، ولكنه في داخلنا دائماً، كمثْلِ نداء. نعم، حدثني عن الحب، عن الحرية، عن الجمال، هذا هو ما نطلبه من أثر فنّي. وفقط عندما يقول لنا شيئاً عن الجمال، شيئاً عن الحب، شيئاً عن الحرية، نقدر أن نعود إلى العالم كإلزامٍ قادم. بهذا المعنى أقول أن الأثر الفني يساهم فعلياً في بناء جميع الصيرورات الممكنة التي تقدر الانسانية، في آنٍ معاً، أن تهبها لنفسها وتطالب بها. بناء يتجاوز، من بعيد، الحكايات الصغيرة المقنّنة أو تعداد الوقائع الذي يجهد الآخرون في إيهامنا بجميع السبل بأنه هو تاريخنا. تاريخ يبدو آنذاك كشيء قدْريّ. يبدو كمثْلِ قدَر.

□ *ولكنك تتحدثين في الأوان ذاته عن «الثمن الذي يدفعه الفنان لينقذ متخيّله ويفرضه». كما أن جيل دولوز، الذي طالما ترجعين إليه، يتحدث هو الآخر في مواضع عدة عن «النضال» الذي يجب أن نخوضه لصيانة أنفسنا من جنون الآخرين الرديء، جنون فاسد يميّزه هو عن «جنون» آرتو والشيزوفرينيا المبدعة. من أين تأتي، بالدقّة، وجوه الخطر ها هنا؟*

□ لهذا الخطر وجوه عديدة. هو متعدّد. هناك أولاً خطر الإحالة إلى الصمت، خطر الإسكات الكبير. يرينا التاريخ أن طالما سُعِيَ إلى إسكات هذه الصرخات الصادرة عن عمل فني. سُعِيَ إلى قبرها تحت وطأة خطاب يُحيّدها. تحييد الصرخة، إذن. اننا ما أن نحاول أن نحمل إلى النور، نور الإلزام مرةً

أخرى، دخيلاء الإنسان هذه، حتى نقابل جميع قوى الحرف والتحريف وهي تتكالب ضدّ تحقيق مثل هذا الحضور. حضور مهدد بفقدان حريته، أو الحياة. إنّ هذه الصرخة التي هي عنف، العنف بما هو حياة (كان جينيه يقول، وهو مصيب تماماً، أن «الحياة بجوهرها عنفٌ»)، ما أن تحاول التعبير عن نفسها ضمن العنف الذي يؤسسها وينشرها، حتى ترى على الفور إلى ضرب من مؤامرة وهي تنهض في وجهها، لتطردها خارجاً لتمنعها، بلا شك، من أن تَسْمَع نفسها وتُسْمِعها. لا أتذكر من قال أنه، لو أن أولئك الذين يعيشون تحت ضغط الحياة اليومية، حياة لا رغبة فيها، وواقعاً رتيباً، ومكفهراً، أُتيح لهم الاطلاع على بعض الآثار الفنية (يذكر صاحبنا رامبو وآرتو، ولكن هناك نُظَراء لهما خارج الفرنسية بلا شك)، فإنهم سيرفضون حياتهم هذه. ذلك أن هذه الآثار ستُريهم إمكان عيش شيء آخر مختلف تماماً، وفي هذه الرؤية لن يعودوا يقبلون هذه الوضاعة التي نجد أنفسنا مدفوعين إليها يومياً. من هنا، فإن كل مشروع لإراءةِ صيروراتٍ أخرى سوى هذه التي نخضع فيها لتقنينات وتوجيهات، إنما يجازف بحضوره نفسه؛ ويجابه خطر القمع والاقتلاع المتعرّض هو له كل يوم، الاقتلاع عن الحبّ، عن الاندهاش الذي يعترينا كل صباح عندما نستيقظ ونكتشف أن الشمس ساطعةٌ اليومَ، وأن الطقس جميل. ان الحياة لهي مدهشة، ولكن في هذا الاكتئاب المفروض لم يعد من مكانٍ لهذا الاندهاش بها. هذا كلّه يجعل من كل عمل يؤشر على قوة الحياة وسواها، عملاً - مغامرة. . .

□ *هذا كلّه، المتخيّل الهدام ونضاله ضد القوى الساعية إلى تهديم المتخيل في كلٍّ منا، هو، في نظركِ تاريخيّ. ولَشدَّ ما أتبعك وأنت تتحدثين، يا جنفييف، بكامل السخرية، عن البعض ممّن يعدّون أنفسهم «مبدعين وأحراراً خارج كل مكان وبمعزل عن كل لحظة»* . . .

□ أجل. لما كان العالم هو ما هو عليه، فإن هذا الإلزام بالحرية، أو للحرية، إنما هو تاريخيّ. لا يمكن اذن أن يعود إلى تصريح بسيط. لا تقدر أن تتنزّه هكذا في العالم قائلاً: «أنا حرّ»! أن نقدر أن نقول: «نحن أحرارٌ»، فهذا يستدعي أن نكون مقذوفين في نضال فعلي من أجل الحرية داخل حياتنا اليوميّة. الحرية هي إذن تاريخية. لا أحسب أن في الإمكان أن نكتب، بحرية، قصيدة، عندما يمارس بجانبنا (و «جانبنا» تعني المعمورة بكاملها) خرق أساسي لهذه الحرية، أو عندما لا نضع هذه الحرية في رهانٍ، في نضالٍ، في مجابهةٍ تاريخية. إنّ أيّ إنسانٍ يتعرّض، في اللحظة التي أكتب فيها قصيدة، إلى التعذيب، أو الجوع، أو يكون مصدوعاً في انسانيّته، يقدر أن يشير إليّ بسبابته ويمنعني من التصريح بأنني حرة في هذه الغرفة حيث أنا جالسة لكتابة قصيدة. سأقدر إذن أن أقول أنني لا أقدر أن أعيش أرضي الداخلية هذه، أو حريّتي، وأحققها إلّا بقدر ما أضعها في مجابهة التاريخ.

□ *تتحدثين عن ثورية الحلم. ثورية المتخيل، مهما يكن من طوباويته . كيف تحدّدين ثورية الحلم؟*

كيف سيساهم المتخيل في اجتراح الحلم بالثورة أو ثورية الحلم؟

□ أعتقد أن ثمة بالفعل حلماً ثورياً يعمل كنضال من أجل الثورة، وهذا الحلم هو جميع الصور التي تأتي لتحاول أن ترسم هذا الالزام العميق الذي نحمل في داخلنا. إنني ليخامرني الانطباع أنه في كل مرة نقبل فيها بضربٍ من النزول إلى داخلنا، لنرى هناك هذا النور، فإننا ندرك كم أن العالم الذي نقلد حركاته، والمفروض علينا، ليس «على مقاسنا» قطّ. وهذا هو ما يدفعنا إلى محاولة رسم عالم يكون «على مقاسنا» وبحجم مطامحنا. هو حلم، على أنه حلم فعّال. حلم يعمل. يعمل لدى الفنان، ولكنه يسلط آثار عمله على حركات حياتنا اليومية التي نرى آنئذ أنها من التناقض إذ تزعم كونها جوهرية بحيث نجدنا مدفوعين إلى التدخّل. يقول لك الآخرون: هذا شيء جميل وفاتن، ولكنه مثالية ومحض حلم. لك أن تردّ بالعكس أنما كل ما يبدو للانسان قابلاً ليكون مادة إلزام ومطالبة، إنما هو مبرر بالفكرة التي يكوِّنها عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذي يمكن أن يولد منه. وهذا هو ما يبرر كل نضالٍ لتحويل العالم.

□ *والتر بنيامين، الذي تعودين إليه أيضاً، ينسب للفنّ القدرة على تخريب البرجوازية التي نرى إلى آثارها وهي تُنحال إلى «المتحف» حتى قبل خرابها ونهايتها. ماذا عن الفنّ في عصرنا، وهل تحقّقت بالفعل هذه الإحالة للبرجوازية إلى خراب؟*

□ فكـرة بنيامين عن تخـريب البرجوازية بالفن، تخريبها بالمعنى الحرفيّ للكلمة، أي إحالتها إلى خراب، يستعيدهـا موريس بلانشـو أيضـاً. وأنـا لا أحسب أن الأشكـال وحدها كافية لإحداث هذا الخراب، أو فلنقل أن الشكل ليس يأتي وحده هكذا، أو عن قرار أو قصد. أطرح مثلاً من تجربتي المتواضعة في الكتابة، حتى لا نبقى في المجرّد. قيل مراراً أنني أعمد إلى التغيير في اللغة الفرنسية، ولقد ابتكرت كلمات غير موجودة من قبل، وذلك انطلاقاً من جذور لغوية موجودة، كما وحوّلت الكثير من الأسماء إلى أفعال. لكن أبداً لم يأت هذا عندي من قرار مسبق بالمساس باللغة الفرنسية، بل عشت تجارب مشخصة وحالات مخصوصة، وعندما كنت آتي للكتابة عنها، أو لكتابتها، كنت لا أجد أحياناً الكلمات الملائمة، فأخترعها. أعود وأقول، عطفاً على ما أسلفت في القول، أننا أبداً لا نخرّب من أجل التخريب، وإنما لنفرض تصوراً آخر ضرورياً، مغايراً لهذا الذي نعرفه ونعيشه كل يوم. والحال، فعندما ينتج من الخلق الفني، ضمن هذا الحوار/ الصراع الدائم بين الجوانية والبرّانية، شكل ما، فإنّما يتعيّن فرضه على العالم البرّاني، واستحقاق مكان له فيه، وإن يكن ثمن ذلك (وهو كذلك غالباً) مجابهةً ونضال. إننا نُلزِم بقبول هذا التصوّر الجديد عبر عمل ممارَسٍ على الواقع. أو ما أدعوه شخصياً بالتزام في الواقع.

□ *طريقتـك في قلب الفرنسية وفَعْلَنة الأسماء تذكّر بفكرة مارسيل بروست التي يطوّرها جيل دولوز،*

ومفادها أنّ كل كاتب إنما يكتب في ضرب من لغة أجنبية، أي يتعامل ولسانه نفسه باعتباره أجنبياً، فيروح يطبعه بـ «لعثمة خاصة» (دولوز)، وبلكنة شخصية . . .

□ يحدث هذا لأننا عندما نأتي إلى الكتابة، فنحن لا نأخذ باللغة ضمن استعماليتها الإيصاليّة والوظائفية، وإنما في ماديّتها، نأخذ بها بما هي مادة. وأنا أفهم اللغة كمادة، كحجارة، كجزء من صخرة أتعارك وإياها حتى تسمح لشيء مما أريد صراخه بأن يمرّ خَلَلها وينطبع عليها. إن كل كاتب يجهد في أن يطبع أثره على الكلمة، بأن يُعيد وصلها مع شيء فقدَتْه. إنني أعتقد أن الانسان كان بالأصل شاعراً، وإذا ما نحن تقدّمنا صُعُداً في الزمان، لوقعنا على زمن كانت الكلمة فيه مصنوعة من مادة العالم. زمن كان فيه بحرٌ وشمسٌ وحرارةٌ وطاقةٌ، وهذا كلّه بما هو مادة في الكلمة. والشاعر إنّما يعمل على هذا، وهو إذا كانت لديه القوة على تحرير قوة الطبيعة والعناصر من جديد، فبفضل عمل كهذا. فجأة، لا تعود الكلمة إيصالاً واستعمالاً، وإنما تجد نفسها ممدودة، ثانيةً، باللحم والدم. بالمادة، المادة الكواكبية، المادة الأرضية. هذا كلّه يجعل من اللغة غريبة فعلاً، أو أجنبية، ولكنها موعودة، ونحن معها موعودون، بتلاقٍ والتحام، عبر هذا العمل الذي هو تارة تصادم واللغة، وتارة التماس لها، حتى تُحرّر مادة العالم. انبثاق العالم في العالم. هكذا يكون على كل واحد منّا أن يجترح لغته.

□ *من بين المفردات التي اجترحتِها أو وضعتها في حركة، تستوقفني: «l'embolique» ، وهي الوظيفة التخثرية التي تقولين أن المجتمع يحيل إليها مآثر الأبطال والشخصيات الاستثنائية. حبذا لو أسهبت في الإيضاح.*

□ استخدمت المفردة «تخثّري» embolique ، في معرض الكلام عمّا يفعله المجتمع بالبطل. المفردة آتية من «embolis» وهي عندما تتصلب إحدى كريات الدم فتمنع الأخير من السريان في الجسم، فيموت المرء. يُخضع المجتمع البطل إلى عمل «سدّادي» كهذا، عندما يحوّله إلى أنموذج أو مثال، فيعيق تقدم الصيرورة. لا، ليس البطل أنموذجاً، بل هو، كما أفهمه، إعادة انبثاق دائمة للطاقة. إن بعض الصور المتخفّية التي نختزل إليها الأبطال إنّما تعمل كسدّادات، وتمنع سريان الطاقة في هذا الجسد الشاسع الذي علينا أن نؤسّسه والمتمثل في الصيرورة. ينبغي إذن تحرير دينامية التجاوز، والإلزام، وليس تحويلها إلى موديلات.

عندما أعود إلى قراءة نصوص لي تعود إلى فترات متباينة، فإنني أجد فيها شواهد على الحالة الانفعالية والفكرية التي كنت أعيشها، وهذه المفردات التي تشير إليها تلعب دور مؤشرات كبرى من هذه الناحية. وهي ليست ـ أكرّر ـ من نوع الكلمات التي نختارها عن سابق إصرار، وإنما تفرض نفسها بحسب زاوية انطلاقنا في معالجة المفردة ـ الصخرة، المفردة التي قلت أنها كمثل صخرة، أو مستودع لمادة العالم. الآن، وبعد عبور معيّن، أنا بحاجة للكلام عن الحضور، عن ضرورة نشر قوانا في

العالم. ولا شك أنني سأحتفظ بـ «القاعدة» نفسها: عندما لا أجد الكلمة، أخترعها.

□ *تحمل إحدى قصائدك الأخيرة، المهداة، ككثير من أعمالك، للفلسطينيين، عنوان: «سيّدتنا، سيدة الحضورات». هل دينيّة العنوان متعمّدة؟ هل البُعْد الغنائيّ ـ الدينيّ (على أنها دينية غير إلهية) موجّه هنا لتعميق يومية الواقعة بنشرها في الزمان؟*

□ هناك بالفعل حضور لدينية معينة، لكن غير تأليهية، بل صوفية. وأنا في الواقع أعتقد بأن قصيدة، عندما تجد باعث وجودها في الواقعة، في حدث ما، أو مسار أحداث، فهي لا تبلغ إمكان فعلها إلّا إذا كانت مطبوعة بما أدعوه بالبعد الغنائيّ. هذا البعد هو في رأيي ما يمنح القصيدة قوتها التي تمنعها من التحوّل إلى أنموذج أو «موديل». وأنا، بعد إقامات متعددة مع الفلسطينيين في المخيّمات، شعرت بأقصى الحاجة إلى قول ما أبصرته هناك وعشته مع الناس. ولكنني اكتشفت أن هذا لا يمكن إطلاقاً اختزاله إلى سلسلة نوادر أو مقطّعات. أي أن هذه الطاقة الغنائية التي أشرت إليها، ينبغي أن نحوّلها إلى مجال مُرنّ للطاقة تجد الحياة من خلالها طريقها إلى القصيدة. يُعيد البعد الغنائيّ إلى الواقعة رنيناً للطاقة حقيقياً. نحن دائماً في الطاقة. هاكَ مثلاً: إنني غالباً ما أسمع البعض وهو يقول: «يجب أن ندعم فلسطين». وغالباً ما أجيب عندما أسمع هذا، بالقول: «ألا تعتقدون أن فلسطين هي في الواقع التي تدعمكم؟». ما أقصد بهذا؟ أقصد أن هذه المقاومة ـ وهي مقاومة خلّاقة ـ إنّما تمدّ مَنْ يعيشون في أوروبا، أو أي مكان من العالم بالفرصة ليعرفوا أنه في ناحية ما من المعمورة، هناك مخزون للبعد الطاقيّ والغنائيّ لعلّ كلّاً منا بحاجة إليه، إن ما رأيته شخصياً من أساليب الأمومة في المخيّمات الفلسطينية منحني الرغبة بأن أكون أمّاً هنا، في أوروبا. قبضت على إلزاماتي كأمّ، والتفت إلى حقيقة أنني لم أضع أطفالي في العالم كحفنة عشبٍ إذا جاز القول، وإنما كانت هذه هي طريقتي في محبة العالم. وهناك أمثلة مشخّصة أخرى كثيرة. لقد التفتّ مثلاً إلى أنني كنت مهملة في علاقتي بالأحجار والأزهار، بالمشهد عموماً، وأنني، ككثيرين هنا، لم أكن أهبني الوقت الكافي لمعاينتها. لقد كانت هنا: بدوني. هناك تعلمتُ النظر. وبهذا المعنى أقول للآخرين أنّ فلسطين التي يدّعون دعمها، هي في الواقع التي تدعمهم. تدعمهم لأنه عندما تكون «عمودية» الإنسان مصونةً أو محميّةً في مكان ما من العالم، فهي تكون بذلك محمية في العالم كله.

□ *تقصدين بالعمودية كون الإنسان ناهضاً على الأرض؟ شاهدة حيّة، أثراً في حركة؟*

□ أجل، وأنا أعنيها حتى بدلالتها الأكثر فيزيائية. فجسد الانسان جميل، وناهض ككاتدرائية. أعود وأُجْمل القول بأن علاقة الفلسطيني بأرضه تتمتع بأثر ارتجاعيّ على علاقة كل فرد بأرضه. إن فقدان الفلسطينيّ لأرضه، واضطراره إلى إعادة إلزام حيازتها، يعمّقان علاقتنا بالأرض أنّى كنا.

□ *كيف تعرّفتِ في الواقع على الثورة الفلسطينية؟ كيف بدأت علاقتك بالفلسطينيين الذين نعرف أنك*

أقمت معهم في المخيّمات؟

□ لقد حالفني الحظ في أن أشهد انتفاضة ٦٨ الطلابية وأنا في أوّل الشباب. فيها عرفت جينيه وسارتر. وظللت ألتقي جينيه ضمن ما تمخضت عنه الانتفاضة فيما بعد، أي ما دُعي باليسار البروليتاريّ. وتعرفت أيضاً على محمود الهمشري، وهو من سلّمني، رسالة توصية إلى الفلسطينيين. تعود إقامتي الأولى معهم إلى أوائل ١٩٧١، في المخيّمات في لبنان، أي بعد مجزرة عمان بقليل. وتلتها إقامات عديدة. وجان جينيه هو أكثر من تبادلت معه انطباعات واستعادات لما عشناه، كلٌّ من ناحيته، مع الفلسطينيين. ولا شك أن كل من عاش حياة الفلسطينيين هناك، كثيراً أو قليلاً، لابدّ أن يجد في كتاب جينيه «أسير عاشق»، صدى رائعاً لكل ذلك. وهذا المعيش الضخم، الرائع، هو ما أحاول التعبير عنه على شاكلتي، أي كشاعرة. ومثلما كان الأمر لدى جينيه، فأنا أعود وأقول أن ما يجتذب لدى الفلسطينيين كشعب ثائر هو هذا العشق الهائل الذي يحملونه للحياة. وأنا عاشقة للحياة. أتذكر آلاف اللحظات المشخصة التي شهدت هناك على هذا العشق. تعرف أن أرض المخيمات قاحلة، ملأى بالأشواك، ويكاد يتعذر أن تزرع فيها خضاراً أو كرمة واحدة. ورأينا ذات يوم إلى كرمة وهي تتفتح عن أول عنقود. لك أن تتخيل الفرح العارم والغبطة بالوجود التي غمرتنا ونحن نتقاسم العنقود، كلّ واحد حبة منه أو بعضاً من حبّة!

قاسية هي مأساة الفلسطينيين. مترعة بالدم. لكن المدهش هو أن هذا كله لم يقض على ما دعوته بعشق الحياة. الاحتفال بالحياة. تأمّلْ: شعب لا أرض له، يقيم منذ عقودٍ من السنوات في المخيمات، ومع هذا كله فهناك شعر فلسطيني، ورسم فلسطيني، وبحث علمي فلسطينيّ... أبداً لم يمتثلوا لغواية الانسحاق. واقفون هم عمودياً. وهذه العمودية يمكن أن تصبح مناراً. إنها تنشر نظرة إلى العالم، وإلزاماً للعالم. إلزاماً بالحياة يعدينا نحن أيضاً، مثلما في تجربتي الشخصية مع الأمومة، ومع الشعر، يرفضون أن يختزلوا إلى صورة مأساة نتظلّم من أجلها، ويطرحون أنفسهم كقوةٍ نسمعها. قوة فرحة، وهنا، وخصوصاً عندما أتذكر لحظات المشاركة الحقيقية، من اقتسام الطعام إلى الغناء الذي يليه، فإننا نكون غريبين عن كل ما تحمله الدلالة التقليدية لمفردة «الحرب».

□ *في نصّ لك، نشرتْه الكرمل (العدد ٢٩)، تناهضين الطريقة الغربية في الإعلام عن ثورة الحجارة. كيف توضحين الاختزال، إن لم نقل عمل المحو، الذي يمارسه مثل هذا الإعلام على الواقعة التمرّدية؟*

□ أنا أحتجّ على صورة غالباً ما تكون بؤسيّة على ما قلته من صورة مأساة يريدوننا أن نتفجع لها ونتظلم لوقوعها. وهنا تخزينٌ للأثر، أثر الحدث الثوريّ، وتزويرٌ له. يُروننا أمهات فلسطينيات يفقدن أبناءهن كل يوم، ويتعمدون إخفاء ما يمتلكنه من قوة هي، كما ذكرت، قوة فرحة. وهذا كله ينبع في رأيي من استراتيجية عالجتها طويلاً وبلغة فلسفية في أطروحتي عن «استطيقا العنف». ما يريدون تحقيقه عبر

هذا الإعـلام المبتـور و«المـوجّه» بالمعنى الأكثر سوءاً للكلمة، هو منع الانتفاضة من تحقيق أثرها الارتجاعي أو انعكاسها علينا نحن أنفسنا في الغرب. الحال، إن الانتفاضة تضع تحت طائلة السؤال كامل سُلَّم قيمنا، ونظراتنا للعالم، وتصوّرنا لحقوق الانسان. هذا كله تضعه الانتفاضة تحت طائلة الشكّ. إنها لا تدفعُنا إلى الملاحظة (ملاحظة مأساة)، وإنّما تطرح علينا سؤالاً. وهذا السؤال هو ما يلغيه الإعلام الغربيّ والعالميّ. إعلام ناقص ومحرّف لمجرد كونه ينقل الحدث. . . إعلامياً: «في الأرض المحتلة، سقط اليوم ثلاثـة قتلى وخمســون جريحـاً. . .» الخ. . . هذا إعلام. إنه اختزال للواقعة. واقعة تستنطقنا كل يوم حول حياتنا في أوروبا، وحول قيمنا ومبررّاتنا.

□ *ثمـة اليوم، بين البـاحثين، من يضع بين معقّفات من التساؤل، السفر إلى الآخر والانخراط في «قضاياه». تودوروف، مثلاً، في دراسة ممتازة عن «نحن والآخر»، يزعم أن في مقدورنا الاستنتاج من نصوص آرتو (وهي أصلاً لم تصل كاملة، وهذا ما نسيه تودوروف) عن المكسيك، أن آرتو لم يذهب لمـلاقـاة المكسيكيين وإنما ليهرب من أوروبا. كيف يمكن الدفاع، بالعكس، عن سفر متضامن، بالمعنى القويّ للكلمة؟*

□ أستطيع القول عنّي، وربّما عن أصدقاء للفلسطينيين مثل جينيه، أننا لم نذهب لنعلّم الفلسطينيين درساً، وإنما لنتعلّم منهم كيف نضع العالم الغربيّ وحياتنا نفسها تحت طائلة التساؤل. ذهبنا لا في وضعية الواهب، وإنما في وضعية الملتمس والطالب. ذهبنا إلى واقع انساني يشهد حالة استثنائية لنرى ما يمكن أن يعلّمناه هذا الواقع، حتى نواصل هنا أو في مكان آخر وجوداً كريماً. نواصل هذا بقيمهم، لأن قيم الانسان هي ما يدافعون عنه بلاشك لأنهم شعب في ثورة.

بالطبع، عندما نسافر، نتصور مقابلة أناس غريبين، وهناك بالفعل تهديد كبير للسياحيّة. لكن عندما تريد أن تسافر كفنان، حتى إذا لم تكن تمارس فناً مخصوصاً، فأنت تفعل ذلك لتكتشف شيئاً في ذاتـك مجهـولاً. الشيء نفسه بالنسبة إلى الفلسطينيين وكل شعب في حالتهم: لأنهم يدافعون عن أرض، وعن الحـرية، وعن الحياة، فهم إنّما يدافعون عن القيم الكبرى للانسانية، هذه القيم التي حدث أن دافع الناس عنها هنا ذات يوم، أقصد في فرنسا. أن نذهب لنعيش لحظات مع الفلسطينيين، فهذا يعني أن نستعيد فرح كوننا بشراً، وليس الخزي من كوننا بشراً. يحدث، للأسف، أن يشعر البعض أو أحدٌ ما بالخزي من كونه إنساناً. أنا أرفض هذا، ولذا فأنا بحاجة للذهاب لملاقاة أناس يشعرونك بأنـه، كلاّ، ما من باعث للإحساس بالخزي من كونك إنساناً. يشعرونك بأن ثمة مواقف وإلزامات والتزامات وإبداعات تنتشلك، كما كتب دولوز في محلّ ما، يشعرونك بأن ثمة دائماً فرصاً لتدعيم ما دعوته بعموديّتنا في العالم، ويجب أن ندافع عن هذه الفرص دائماً.

هذا كله يجعلني على قناعة تامّة بأنه ينبغي السفر، وينبغي التنقّل. في كل مرة أسافر فيها إلى

بلاد لا أعرفها، وأقابل أناساً لم أكن لأعرفهم، فإن ما أكتشفه فيها، وفيهم، يريني أن الصورة التي كنت أحملها عنهم لا تتطابق وحقيقتهم قطّ. ينبغي، ينبغي السفر. وحسناً فعلَ آرتو عندما سافر إلى المكسيك، حتى إذا كان فعل ذلك ليهرب من أوروبا. لو لم يفعل ذلك، لما كان تحدّث عن المكسيكيين. ثم أنه لا يتحدث في جميع نصوصه المكتوبة هناك عن المكسيكيين وحدهم، بل، وأغلب الأحايين، عمّا «حركه» فيه سفره إلى هناك، وما أحدث فيه من حركة تساؤلية. أي كلّ ما بناه اللقاء هناك في داخله.

ضدّ من اتهموا جان جينيه بالانطلاق لرؤية الفلسطينيين من هواجسه الذاتية (وهل يقدر إنسان أن يعمل بخلاف ذلك؟)، كتب فيليكس غاتاري أن البوليفونية أو تعددية الأصوات المميزة لنصّ كل كاتب كبير تجعل شهادات دقيقة عن الفلسطينيين تمرّ في نص جينيه، حتى اذا لم يكن هو «ليعي» ذلك...

لا وعي الكاتب الكبير وحده، وإنما ما دعوته بالعمق الأصليّ للإنسان نفسه هو بوليفونيّ، متعدّد. وهذا التعدّد ينبغي أن يجد طريقه ومناسبته ليتحرّر. وهذا ما لا يحدث الّا عبر اللقاء. وهذا هو الأساسيّ: ألّا نذهب بمخططات إدراكاتنا الغربية، وإنما بالرغبة والأمنية بأن نعود من هناك بشيء مما منحنا إيّاه اللقاء بالآخرين أو شذّبه فينا.

□ *ما هي، في رأيك، أنت التي عرفت الفلسطينيين عن كثب، الوجوه الأساسية من معيشتهم التي تعتقدين بأن جينيه قد قبض عليها في «أسير عاشق»؟*

□ قبض ولا شك على أشياء أساسية، وفي أولها بُعد الحبّ. وقوة النسوة هناك. تعرف أنه يدعوهنّ بـ «التراجيديّات». لقد وَصف كيف أنهن، بحركاتهن، بحبّهنّ، بضخامتهنّ، في هذه الحياة اليومية، هنّ، من جهة، في البساطة الأكثر كلية (تقول إحداهن لجينيه: «الفدائيون! الأبطال! من هم أمامي؟ كنت أمنحهم علْقاتٍ وأغسل مؤخّراتهم كل صباح»)، ومن جهة ثانية في هذا العلوّ الذي تهبه التراجيديا بالمعنى اليونانيّ للكلمة، المعنى الذي يكون فيه اليوميّ في مجابهة مع المطلق.

□ *في مناسبات عديدة، دعوتِ الشاعر الفلسطيني محمود درويش بـ «المتصوّف». كيف تفسرين هذا؟ وإذا كان للصوفية أن توجّه مقاربة للموضع، فكيف تعمل صوفية محمود درويش في شعره؟ كيف تقرأين درويش كفلسطينيّ بما أنت شاعرة غربيّة؟*

□ لقد لاحظت لدى محمود درويش تزامناً عميقاً مع الشعب الفلسطيني. ينبغي أن أوضح، لأنه لا يكفي أن تكون فلسطينياً حتى تتزامن والفلسطينيين، وهذا يصحّ على كل شاعر وكل شعب. يتزامن درويش والفلسطينيين عميقاً، بمعنى أن شعره يرنّ بالموقف اليومي للفلسطينيين، والموقف اليوميّ للفلسطينيين يرنّ بشعر محمود درويش. الرنين، بالمعنى الفيزيائي للكلمة. أتذكر أنني عشت هناك وقائع هي، في ماديتها، بيت شعر لمحمود درويش. عندما يستحضر أريج القهوة أو الياسمين، أو عندما

يتكلم عن الفصل: «بين ريتا وعيوني بندقية». كيف يعيش هؤلاء الناس في فاصل، تقيمه بندقية، فاصل دائم بين «أنت» و«أنا». دائماً يمكن أن يتوقف الحبّ هناك في الهنيهة التالية. توقفه بندقية. تقطعه بندقية أو صاروخ. فيحدث قطع بين الكيانين. ما هذا إلاّ مثل بسيط. لكن كيف توصّل درويش إلى هذا؟ إلى إعـطاء بُعـد كامـل الانسانية لكل حدث؟ لأنه يُعيده إلى قوته الغنائية. وهذا هو ما أدعوه بالصوفية. وهذا القطع يطرح، بفعل قوة الشعر، إرنانات بعيدة. لا عاشق ريتا وحده، وإنما كل عاشق، وأنى كان، يقدر أن يتحقّق هنا من هشاشة حبّه. هشاشة الفرصة المعطاة لحبّه ليعيش ويعاش في هذا الواقع. في كل لحظة من زمنه الشعريّ، يُعيد هذا الشاعر كل واقعة إلى أبعاد قابلة للاقتسام إنسانياً. هاكَ مثلاً آخر. لقد تطورت العنصرية في بلادنا اليوم إلى حد بلوغ الجريمة الكاملة. وهذا ما ينبغي أن يُواجهه كل رجل أو امرأة يريد (أو تريد) عيش علاقة عشق بأجنبيّ (أو أجنبية). إنهما سيّريان على الفور إلى بندقيّة وهي تنهض بينهما. بندقية مَنْ؟ بندقية عنصريّ يشعر بالغيظ، أو بندقية شرطيّ عكر المزاج. بندقية الشتيمة. بندقية هذا كلّه. وهذا كله، هذا القطع الذي لا يمكن اغتفاره، لكن الذي يظل ممكناً دائماً، قطع الحب بين كيانين، هذا التدخّل الإجراميّ، القاتل، يقوم به قانون أو *عابر*، هذا كله يشعرنا به شعر محمود درويش. مثل آخر. لقد قرأت في صحيفة «الشهادة المسيحية»، عن الواقعة التالية التي عاشتها في مدينة «ليل»، قبل شهر، فتاة فرنسية وخطيبها الجزائريّ. تعرف أن ثمة في فرنسا قانوناً يلزم بالتحقق إن كان الزواج فعلياً أو «أبيض»*. وعندما ذهب العريسان لدار البلدية، للإمضاء على عقد زواجهمـا، فبدل أن يتلقّيا في أصابعهما خاتمي الزيجة، تلقّيا.. أغلالاً! كم ترنّ قصيدة درويش بواقعةٍ كهذه؟! إن قوة الشاعر، عندما يكون شاعراً حقاً، هو إلزام الجميع بمعاينة قوى القسر التي تطارد كل حب في كل هنيهة في كل نقطة من المعمورة. وهذا ما يدفعني إلى القول بهذه الصورة المفارقة، أنه ما من قضية فلسطينية، هناك قضية إنسانية شاملة تجد اليوم إحدى بؤرها الساخنة في فلسطين، قضية تلزم كل واحد منّا بالتطلع: أين يعيش، كيف يعيش، وما هي الحدود أو التحديدات المفروضة على معيشه. وهذا ما ساهم به محمود درويش إلى درجة بعيدة، بإعطائه الوقائع إرناناتها الأصلية، دافعاً إيّانا إلى النظر إلى ما فينا من فلسطينيّ. أرضه الفلسطينية هي أرض الأرض.

إلى الصوفية كما أفهمها أنا، هناك بعدٌ دينيّ لدى محمود درويش. تجد لديه حضوراً للمسيح، وخصـوصـاً، حديثاً عن المحنة، عن الامتحان، عن الاختبار الأصليّ، في ما وراء الواقعة. اختبار

(*): هو الزواج الشكليّ أو «الكاذب» الذي يقوم به بعض المهاجرين بالاتفاق مع صديقات من أبناء البلاد، الهدف منه تسهيل حصول المهاجر على بطاقة الإقامة في مكان هجرته (المُحاور).

المعنى، اختبار التاريخ، اختبار الصيرورة. ليس أبداً في كمونٍ جاهز يحلُّ كل شيء. هو في سؤال يتجاوز ما يحدث.

□ *تذكرين مسيح درويش، ومعروف أن محموداً هو من الشعراء العرب القلائل الذين هضموا الكتب المقدسة والأساطير، ولعلّ في هذا إضاءة لما تقصدين في كلامك عن المحنة. . .*

□ لم أكن أعلم بهذا، ولكن سَرَيان النصوص المقدّسة في شعره بَدا لي بديهياً جداً، وهذا ما يمنح صرخته ونصّه الشعريّ رنيناً خاصّاً. إنها عودة المقدّس، حضور المقدّس في عملية الانتشار الشعريّ.

□ *لو توقّفنا عند بحثك الكبير في «استطيقا العنف»، وتساءلنا عن الخصائص الجمالية التي تميز العنف الثوري عن العنف الرديء، عنف الشرطة والجلادين، وعن الفظاظة والبربرية والصَّلَف والإهانة والعدوان؟*

□ ليس هناك من عنف رديء أو شرّير وآخر جيد وجميل وطيّب، وإنما هناك، وكما قلت في سؤالك، عنف من جهة، وفظاظة من جهة أخرى. نكون في العنف عندما نكون في الحياة، وفي ما يدافع عن الحياة. ونكون في الفظاظة، في البربرية، في القسر، عندما نكون في حالة قمع للحياة. ما حاولت الإبانة عنه في أطروحتي هذه لدكتوراه الدولة في فلسفة الجمال، هو التغطية الاستلابية والأيديولوجية التي مورست وتُمارس على العنف، والعزل الذي يتعرّض له. عزل يمكن الرجوع في أصوله بعيداً، حتى في الفلسفة. لأنّ من المعروف أن أفلاطون كان يريد تطبيع العنف باللوغوس (العقل). لنقل أنه يضطلع على الأقل بالسؤال عمّا اذا كان تطبيع كهذا ممكناً، وما إذا كان عائداً إلى المادّة، هذا النبع الأساسي والبدئي للطاقة، الذي لا يمكن للكينونة أن تختزله. أجل، إنّ جانباً هاماً من الفلسفة الغربية قد عمل على إفراغ العنف بما هو طاقة جوهرية عائدة للكينونة، عمل على تطبيعه وتطويقه وعزله. والمسعى الأساسي لأطروحتي هو القطْع مع هذا المقال الميتافيزيقيّ الذي أعطى ما نعرفه من نتائج على صعيد التاريخ والصيرورة. أي، في رأيي، تمخض عن الكثير من البربرية. إنّ من المؤكد أن الفلسفة والشعر الصوفيّين قد ساعداني كثيراً في هذا البحث، لأن لدى بعض المتصوّفة عنفاً مضطلعاً به كما في حالة الحلاج، الذي يقول في موضع ما من ديوانه ما معناه أن ذرة من كيانه لو وقعت على الجبال لدكّتْها. هذا بيان عن العنف مُبين. ما الذي يمكن الفلسفة من إعادة الارتباط بالعنف الذي طالما عملت على طرده في الغرب؟ إنه ما أدعوه بالأستطيقا (الجمالية) أي القدرة الشعرية التي تدفعها إلى إخصاب مفهوماتها أو قوتها المفهومية التي استغلتها هي لطرد العنف، إخصابها بقوّة الإحساس، وهذا هو الأستطيقا بمعناها اليوناني الأصلي، ألا وهو: الدفع إلى الاحساس. فالجمالية تحسّسنا بما هو الشيء وجمال الشيء. استطيقا العنف هي الشعر الذي يحسِّس بالعنف بما هو طاقة أساسية للكيان. هذا هو مشروع جماليتي للعنف. وإذا ما نحن حاولنا أن نعاين الصيرورة من وجهة نظر جمالية

للعنف، فسنلاحظ، بسرعة، أنّ هذه الرواية المحجّرة التي يُقدّمونها للتاريخ، رواية متصلبة، جبريّة، أقول أنه يجب الانتهاء منها. ليس تاريخ الانسان هو التاريخ التاريخي، أي هذه الصناعة أو الفبركة للتاريخ انطلاقاً من وقائع مرويّة من وجهة نظر مخصوصة. لا تكون الواقعة واقعة حقاً عندما تُعرف فحسب، وإنّما عندما يُحسّ بها فعلاً، أي تكون مسكونة بذاتية إنسانية. لذا فأنا أفضّل مفردة *الصيرورة* على مفردة *التاريخ*. الصيرورة هي هذا النوع من الإمكان الذي يتحقق لا أقول بحسب اللقاءات وإنّما بحسب اللقْيات (بحث وعثور وليس تلاقٍ مُتصادِف) التي يمكن نيلها في مشروع الانسان. وهذا يعني أن نُعيد البُعد الذاتي لهذا الخلق السرمديّ لنفسه الذي يمارسه الإنسان. ليس الانسان مفهوماً. ولا موضوع معرفة بحتاً. لا في الوقائع التي يُعاين، ولا في هذه التي يُنتج، وأنا أرى أن عَمَل جمالٍ، أي تحسيس بالذاتية الانسانية هو وحده القادر على إعادة مدّ التاريخ الإنساني بُبعد الذاتية المفترض أنه فيه. وهذا ما عملت على الكشف عنه في الأطروحة عبر حالات عديدة مشخصة: نضالات، عمليات عنف، ثورات، هجرات، اغتيالات، الخ. . . خذِ النضال الفلسطيني: لو قدّمناه، كما يفعل الإعلام الغربيّ، كسلسلة من الوقائع، فما سيبقى فيه؟ وأين يكون الفلسطينيون في هذه الحالة؟ أين يكون الرجال الذين يحبّون ويكتبون وراء هذا كله؟ وكل هذه الجموع التي تنتظر في قلب اللا ـ منتظر بالذات؟ إنّ هذا ليس بالشيء المقبول، لا لهم وحدهم، وإنّما لنا أيضاً. أنْ نقبل بألاّ يشكل هذا كله سوى وقائع تاريخية «معقّمة» فهو يعني القبول بتشويه ذواتنا. وبالمقابل، فإن إعادة ضخّ مجموع ما نعيشه بالقوة الذاتيّة للإنسان بما هو ذات خلاقة متجاوزة، باستمرار، لحياته اليومية، هذا هو ما أدعوه بعمل استطيقا العنف، وخصوصاً التسمية الشعرية(*)، أي قدرة الشعر، عندما يقبض على واقعه، قدرته على أن يمنحها هذا الرنين الأساسيّ للذاتية، أي إمكان الانفتاح والتجاوز والعلوّ، الذي لا تمنحه أبداً النظرة الادراكية المحض والناشفة لنوع معيّن من التخطيطية الفكرية والمنهجية التي طالما شعرت الفلسفة الغربية بالاكتفاء بها أكثر من اللزوم.

□ *تميزت العقود الأخيرة بظهور حركات عنف متطورة، من الحركة الفدائية الفلسطينية، إلى ثورة الحجارة الفلسطينية أيضاً، مروراً بالفهود السود في أمريكا والألوية الحمراء في إيطاليا والمتمردين اليابان والألمان الغربيين والأيرلنديين الشماليين. ما يقرّب هذه الحركات بعضها من بعض، وما يمكنها من أن تتمايز داخل جمال العنف نفسه؟*

□ أنا على اتفاق كامل مع المقاربة الطويلة التي يقيمها جينيه في «أسير عاشق» بين الحركة الفدائية

(*) المقصود قدرة الشعر على التسمية والقول النافذ، ولا علاقة لها بمفهوم سطحيّ للإسمانية يحيل الشعر إلى مجرّد «تسمية» للأشياء، وجرْد وصفيّ لأحوالها (المُحاور).

الفلسطينية وحركة «الفهود السود» في الولايات المتحدة الأمريكية. هذه المقاربة تفرض نفسها. وهناك قرابة أكيدة أيضاً مع نضال الأيرلنديين من أجل الاستقلال. أما رينيه جيرار، فأنا أختلف معه بشدة، ولذا كتبت: «مَعْشبة العنف» وهي جزء من الأطروحة. . .

□ *«مَعْشبة العنف»، هي، عندك، النماذج المختزلة والفقيرة التي يُحيل المجتمع والإعلام إليها حالات العنف ووجوهه، كما في نماذج الأعشاب وأوراق الأشجار التي يجمعها الصغار ويحتفظون بها في دفاترهم. . .*

□ تماماً. أعود إلى رينيه جيرار، واختلافي معه، كامنٌ في كونه، أي جيرار، يحبس العنف أكثر مما يلزم داخل فكرة التضحية. . .

□ *والعنف، عندك، فعل تأسيس أكثر ممّا هو فعل تقديم قرابين. وعلى الرغم من التسمية، فالفدائيون يفعلون أكثر بكثير من مجرّد افتداء فلسطين. هم إنّما يجترحونها. . .*

□ تماماً أيضاً. العنف مؤسِّس. وإنّما لإنتاج الفظاظة والبربرية لصق به الآخرون فكرة التضحية. يصدر العنف من طاقة الحياة، فعل الحياة، ما تنشره الحياة من طاقة لتتحقق بالرغم من كل من يقف ضدها ويناوئها. وإنّ العنصر الأساسي الجامع بين حركات عنفية معاصرة كالفدائيين الفلسطينيين والفهود السود، هو اندراجها في بُعد خلّاق. هناك شعر للفدائيين، أو شعرية، وكذلك للفهود. لهم موسيقى، وبالفعل فنضالهم غير قابل للفصل عن ولادة الجاز وما فرضوه على الجاز من لغة جديدة. لا أتذكر اسم أحد قادة الفهود الذي قال (وكان موسيقاراً أيضاً): «إنني أمسك بآلتي السكسيّة (الساكسفون) كما أمسك برشاشتي». لا تجد هنا الموسيقار في حجرته، وفي الشارع المناضل، وإنما الاثنين ملتحمين. عنصر أساسيّ جامع آخر يتمثل في «غياب» الأرض. الفهود أمريكان رسمياً، ولكنهم كانوا يعانون حتى فترة قريبة من التمييز العنصريّ الذي كان رسمياً ثم صار اجتماعياً بالكاد مقنّعاً. وأرضهم هي أفريقيا، وهم لم يعودوا أفارقة وأبداً لن يصبحوا أمريكان. الأمر نفسه أو يكاد بالنسبة إلى الفلسطينيين: خارج أرضهم، ولا يفتأون يدورون حولها ويقتربون منها أكثر كل مرة. الطرفان مسكونان، إذن، كلّ على شاكلته، بفكرة جوهرية عن الأرض، لم تعد هي الأرض المحسوبة والتي تُقاس، وإنما الأرض الجوهرية، أرض الأرض. وهم، كما ذكرت، يعيدون لنا هذا الارتباط بالأرض. هذا شيء أودّ تعميقه أكثر. فلقد انتبهت إلى أننا، عندما نكون آتين من حضارة توسّعية (هذا أضعف ما نقدر أن نقول عن حضارتنا الغربية)، أقامت «هويتها» على حساب أراضي الآخرين، فإننا نجد صعوبة في الحديث عن جمال الأرض. إنّ غربياً ليعاني اليوم من صعوبة كبيرة في استحضار أصوله. لا يجرؤ أن يقول: «أحبّ أرضي»، لأن أرضه ترزح في الغالب تحت وطأة ماضٍ ثقيل سحق فيه الآخرين وأرض الآخرين. لذا فنحن غالباً ما تكون لنا فكرة خيالية عمّا يمكن أن تكون عليه الأرض ـ الأمّ، أي يجب، من هذا المنطلق، محبة الأرض

ضمن نفي أرضنا نحن. هذا شيء على درجة من التعقيد، ولكن هذا ما نحن عليه. أعني عندما يكون المرء محروماً تماماً من محبة أرض جذوره. إذ كيف تخرج إلى عالم كلفت فيه جذورك أناساً كثيرين ثمناً غالياً؟ لهذا كله ترى إليّ وأنا لا أفتأ أردّد (وليس في هذا الحوار وحده) أنه عندما تتوصل مجموعة من الرجال إلى أن تجترح لها أخيراً أرضاً، وتسكن الأرض، فإنها، بالمعنى الحرفيّ، تقوم بثورة في البلدان الأخرى. أي ـ وهنا أيضاً أنا بصدد التكرار ـ لو أن الغربيين سمعوا إلزام الأرض كما يطرحه الفهود السود أو الفلسطينيون، لأعادوا الارتباط هم أنفسهم بالأرض، وبهذا الإلزام الذي، بنبالته، يكنس التاريخ كلّه الذي لوّثوا باسمه أرضك أنت. لا شك أن الكثير من المثقفين الفرنسيين، بمن فيهم الأصدقاء، واليساريّون، سيحتجّون أو يبتسمون إذا ما سمعوني وأنا أقول أنّ ما دعاه بريمو ليفي بـ «الخزي من كونك إنساناً»، والذي يرفضونه هم، إنما يظل يمثل مع ذلك في نظري مرض الغرب، الكبير، بيساره ويمينه. هذا «الخزي من كوني إنساناً»، ينبغي القبض عليه بشاكلة أخرى واستئصاله، فأنا لا شعور بالخزيّ لديّ من كوني إنساناً، وأنا لم أخترعه، بل لقد فرضوه عليَّ، وأنا أمقته. هوذا تاريخ لم أكن أنا حاضرةً فيه، يريدونني القبول به كأفظع أنواع البتْر والتشوّه. هاكَ مثلين. فأنا أرفض الاضطلاع ذاتياً بالإحساس بالإثم بإزاء محرقة اليهود. لم أكن ولدت يومذاك. ولست أريد الاقتران بتاريخ يخزيني. فاذا كان ثمة يومذاك أناس لم تكن لهم القوة أو الشجاعة الكافية للحيلولة دون ذلك، فأنا لا أريد أن أكون وريثة هذا التاريخ. أي أنني أرفض التغطية باسم الوعي الآثم على جرائم تُرتَكب اليوم ولا علاقة لها بذلك التاريخ. إنني لا أفهم لماذا يكون على الشعب الفلسطيني أن يتحمل ما فعل الغرب. لا سبب قطّ. من هذا أنحدر إلى فكرة «الخزي من كونك إنساناً»، وأقول أنني لا خزي لديّ من كوني إنساناً. هذا أمر جليّ، لن يتمكنوا من إقناعي بالقبول بهذه الفكرة. إنني، في الوقت نفسه الذي أناضل فيه ضدّ منع العرب من التنزه في مركز مدينة «ليل» لأنهم عرب، بل لأنني أخوض هذا النضال، أستطيع أن أشعر بشيء من التعلّق بفرنسيتي، وباللغة الفرنسية. لن أسمح لأحد بمصادرة هذا مني، وإذا ما صادروه فلن يعود أمامي سوى الانتحار. كلا، لا أقبل بإحساس اليساريين بالإثم. وعلى ذكر الفرنسية، فيجب ألاّ ننسى أنّ رامبو وآرتو قد كتبا بها، فلمَ الخجل من اللغة الفرنسية؟ ان أحد وجوه النضال اللازم خوضه إنما يتمثل في الحيلولة دون أن يلوّث البعض هذه اللغة، لغة رامبو وآرتو، ويجعل منها خزي الانسانية. وكما كتبت في «استطيقا العنف»، فالأمر لا يتعلق بتكريس آرتو أو رامبو، وإنما بالقيام، اليوم، حيثما نحن أحياء ونمارس الكتابة، بتمكين هذه اللغة التي كتَبا بها، من أن تواصل الرنين بالإنسانية.

□ *اعتقد، عطفاً على ما تقولين عن الفرنسية، أنه، مثلما نقدر أن نلاحظ صيرورة عنفٍ في لغة، فنحن قادرون على معاينة صيرورة عنصرية لهذه اللغة في فضاءات استخدامٍ لها، أُخرى. ماذا عن هذه الصيرورة في الفرنسية الحاليّة؟*

□ هناك بالفعل صيرورة عنصرية للغة كما تقول، وهذا ما نلاحظه بوضوح في الفرنسية السائدة وفي بقية اللغات الغربية، وفي أزمة اللغة العشقية وخطاب حركات المرأة. أعتقد أن للمشكلة جذورها البعيدة في النشاف أو التحوّل العقلاني والمنهجاني، الذي عرفه الغرب. وهنا عملٌ ينتظر الشعر، على صعيد مادة اللغة نفسها بالذات.

□ عمل نقدر أن نُدرج فيه ما دعوناه، لديك، بفَعْلنة الأسماء. طريقة في ضخ الفرنسية بمزيدٍ من الحركية...

□ تماماً. وهنا نلتحق بالمعنى اليوناني الأصليّ للشعر Paëin: وهو الصنع، الخلق، الاجتراح. أي الفعل.

□ طالما استخدمت في تبويب شعرك، وفي البحث، مفردة اللوحة «toile»، بدل القول «قصيدة» أو «فصل». يشير دولوز هنا إلى معنى اللوحة، الاعتيادي، وإلى معنى آخر انتشاريّ كما في نسيج العنكبوت الذي يُدعى في الفرنسية لوحة العنكبوت أو خامته...

□ بالفعل ليست اللوحة هنا هي اللوحة المعلقة على الجدار، أو ليست هذه وحدها، وانما كذلك، خصوصاً، اللوحة بمعنى نسيج العنكبوت، بما هو موصل للتوتر أو الاهتزاز ومتسلّم له. الأهمية التي كان هيراقليطس، فيلسوف الحركة والتحوّل، يعْقدها للتوتّر أو الذبذبة بمعنى الرنين الفعّال.

□ لدى مناقشة أطروحتك في «استطيقا العنف»، التي كتبتها كقصيدة طويلة، وفي لغة تجرفِ حتى المفهوم في صيرورة شعرية معمّمة للنصّ، تساءل برنار تيسيدر عن الحاجة إلى كتابة قصيدة بعد أن نكون حقّقنا معاينة وجود العنف. كيف رددتِ؟

□ رَدَدتُ بأن الإجابة كامنة في فعل القصيدة نفسه، فأنا لا أرى في القصيدة شيئاً يُحْبَس في كتاب، ليست من قبيل النظرة، وإنما هي التزام عميق، توليد للصيرورة، عمل. وهذا هو أيضاً ما أدعوه بالمخاطرة كما ذكرت في بداية هذا الحوار.

□ ماذا عن سريان استطيقا العنف في المسرح المعاصر. هل يمكن القول أن بعض نماذج هذا المسرح قاربت بدرجة أو بأخرى حلم آرتو؟

□ في المسرح المسألة أكثر صعوبة. في جينيه وحده أرى مثالاً للكاتب، الذي يحقق، في «السود» خصوصاً، استجابة رائعة لفكرة آرتو عن مسرح القسوة، الذي هو مسرح للحياة، للفعل. هذا من حيث كتابة المسرح، أما الإخراج والأداء، فهنا تتعقّد المسألة كثيراً. لأن المشكل الأساسيّ هو كيف يؤدى الكلام على الخشبة. كفعلٍ من دون تحويله إلى استعراض؟ أي كيف يدخل المسرح في فعل التسمية الشعرية، أي يؤمّن عمل الكلام ـ الفعل وتقديمه على الخشبة.

□ لو عدنا إلى حقيقة أنك كتبت أطروحة في هيئة نشيد شعريّ متّصل يجتذب معه منطق «المحاجّة»

الفلسفية والخطابيّة التحليلية، وتساءلنا عن الدوافع الداخلية لصنيع كهذا؟

□ الـذي حدث هو التـالي: عندما وضعت «تركُّباً» فلسفياً وحاولت أن أرى إلى أين يمكن أن يصل فلسفياً، وانتهيت إلى مسألة التسمية الشعرية، وجدتُني أمام طريقين: فإما الانتهاء بالتأكيد على التسمية الشعرية كضرورة، أو محاولتها بادىء بدء. وبالنهج الأخير أخذت. وجدتُني بحاجة إلى اللغة الشعرية لأذهب أبعد. لو كنت واثقة من العثور على لغة مفهومية محض لتأمين هذه التسمية الشعرية، التي تقيم أيضاً في صلب الفلسفة، لكنت حاولتها. إنني لم أشأ البقاء في «الأطراف»، على محيط الدائرة من خطاب *حول* الشيء، بل أردت النفاذ إلى داخل هذا الخطاب، وهنا وجدتني مجبرة على استخدام اللغة التي استخدمتُ.

□ *نجد في هذا البحث حضوراً لأسماء عديدة ساهمت في إضاءة حضور العنف في الأثر الفنّي، والحياة، أو شاركت هي نفسها في تحقيق صيرورة النص عنفاً. إلى جانب آرتو، هناك ساد، روسو، كلوسوفسكي، بلانشو، الخ... كيف تحدّدين تأثير هؤلاء والشاكلات التي استثمرت أنتِ بها هذه النصوص؟*

□ هنـاك، أولاً، مستـويان للتـأثير. فمن المؤكـد أن قيامي بدراسـة الفيزياء واطلاعي على رهاناتها الأساسية، مارس عليَّ تأثيراً بالغ العمق. للفلسفة العربية ـ الاسلامية تأثير كبير في تفكيري لوجودي أيضاً. أما عن المؤلفين، فهذا سؤال ممتع. وأتذكر أنّ دولوز طرح عليَّ السؤال نفسه: «إلى جانب آرتو، أنت وريثة من؟». أنا وريثة جوانب معينة من فكر باتاي...

□ *لكن إيروسية باتاي ليست، كما هو معروف، بالمجرّدة من عمل معين للإحساس بالإثم، ودراسته عن جينيه كانت، على أهميته كفيلسوف، أكثر من مخيِّبة...*

□ هذا صحيح. ولـذا، فمن حيث التـأثـر بالفكـر الـروحـانيّ، طالما اتّجه تفكيري إلى متصوّفة، كالمسيحيّ المعلّم إيكهـارت مثـلاً، فهؤلاء لا يعـرفون الإثم. لا لدى إيكهارت، ولا لدى القديس أوغستان، ولا لدى المتصوفة العرب، الحلاج مثلاً، أو البسطامي أو النفّري. لا شك أن كلمة التصوّف غير مقبولة ببساطة في الغرب، خصوصاً إذا أردت جمعها بظاهرة العنف. لكن إذا ما نحن أخذنا العنف بمعنى استطيقاه التي حاولت صياغتها، أي كطاقة حيوية، فهما ولا شك متكافلان. وباتاي بالفعل لم «يعرف» التصوّف، وعندما يطرح مسألة العنف فهو يسقط في فكرة التضحية، شأنه شأن رينيه جيرار.

□ *على ذكر الفكر الروحانيّ، هل سيقبل آرتو مثلاً بما تحاولين إسباغه على عمله من روحانيّة؟*

□ إذا ما نحن نظرنا إلى عمل آرتو في كليّته، فسنجد فيه روحانية مؤكدة. مراراً يتحدّث عن «البحث عن عصـا القدّيس باتريك»، هذا القدّيس الأيرلنديّ الذي استوقفته مسيرته. وكما كتب ميكيل دوفرين، «فهناك، لدى آرتو، أنطولوجيا («علم» كيان) من حيث صيرورته في العالم الذي يخترقه هو، ومن حيث

العنف الذي يهزّه والذي به يهزّ العالم. في هذا كله هناك بحث عن الكينونة. وبعامّة، وحتى اذا كان البعض أنكروا هذا أو استنكروه، فإن هناك صلاتٍ وشيجة بين الأونطولوجيا والشعر، أي بين الشعر وإحضار الكينونة (تمكينها من الحضور). أي أننا لسنا بالقابلين للاختزال إلى تمظهرات عقلانية، أو إنشاءات يومية صغيرة للواقعة التاريخية. وإذا لم يكن لدى كل فرد، ولو بغموض، وفي لحظات محدودة، الإحساس لا بكونه السيّد فلان أو السيدة فلانة، فحسب، وإنّما بالارتباط بالانسانية منذ أصلها حتى غايتها (إن كانت لها من غاية)، فهو، ببساطة، لن يعمل. لن يحاول الخلق، ولا الفهم. إن هناك قوة تتجاوزنا باستمرار، هي كينونة الكائن، الماثلة لتجاوز مستمرّ. وهناك شعراء أعربوا في آثارهم، وبقوة، عن الكينونة، كينونة الكائن، وكينونة الطبيعة، والأسئلة الكبرى التي تشكل «ألغازاً». والشعر يفتح على اللغز ـ وإن لم يكن ليحلّه. إن قوة صورة شعرية إنما تكمن في قدرتها على وضعي في حضرة اللغز. في حضرة هذا المخلوق الذي لا يكون مخلوقاً لمجرّد أنه جاء إلى العالم، بل يكون متجاوزاً، باستمرار في حدوده ككائن أو مخلوق، وهذا هو الشعر، وهذه هي الأونطولوجيا.

□ *نعود إلى فكر العنف. «ساد»، على الأقلّ لا يسقط في فكرة التضحية التي تذكرين وتدينين. . .*

□ إنّه لا يسقط فيها. وأنا أفهم فلسفة المركيز دوساد كافتراض جذريّ لهدم الأشياء في الحالة التي هي فيها. لقد حُوِّلَتْ هذه الفلسفة إلى استيهام (يتحدثّون عن «الساديّة»)، ولكن الصور التي ينشئها في عمله، المدعوّ إيروسيّاً، هي لديه فرضيات هدم جذري للعلاقة بالإثم والاستعباد التي يقيمها تراث تاريخيّ ودينيّ كامل. وهو يبلغ هنا بالطبع العنف، وليس، كما يقول الكثيرون، الفظاظة. مسعاه هو كيفية التهيئة لوضع جذريّ تحت طائلة التساؤل لواقع معيّن. ما يُردّد غالباً بصدد عمله هو أنه ينتمي إلى مشاهد العنف التي يجترحها في عمله. والمسألة ليست في انتمائه إليها أم لا. إنّ ما يقوم به، إذا أمكن الاستعانة بصورة عاديّة، هو كما لو أنك تقترب من مائدة مهيأة ومرتّبة وتسحب عنها السماط فيسقط كل شيء. لقد قام ساد بسحب الخيوط الحمراء المصنوعة منها حبكة الواقع وأسقطها فتاتاً. هنا عنفه. ليس ساد عنيفاً في الصور المدعوة بصُوَر العنف. فليست خمس وعشرون صورة من مشهد «سادوميّ» أو «تقطيعيّ» هي التي تصنع العنف. لا يُصْنَع العنف بالصور، لأن الصور ليست هي الطاقة. إن الطاقة العُنفيّة تأتي ممّا يبثّه فيها من فرضية لتهديم الواقع وإحالته إلى خراب. لذا تراه يذهب إلى الصياغات الأكثر مغالاة لتفتيت الواقع الإنساني كما هو مفروض علينا. وليس عديم الدلالة أو محض صدفة أن يكون ساد قد أمضى أغلب سنيّ حياته في السجن. وعندما غادر السجن مع قيام الثورة فقد شارك في الأخيرة بجذرية جعلته يُعاد إلى هذا السجن الآخر الذي هو المصحّ العقليّ. لقد وضعوه في «شارنتون». لا أعتقد أن ثمة مكاناً أو إمكاناً لدولة تحتمل ساد. ثم إنّه هو نفسه سيرفض: سيقول لك أنه ما أن تتأسس واقعة وتصبح باتّة ونهائية، حتى يلزم تهديمها.

□ *ساهمت في النضال من أجل حقوق المهاجرين في فرنسا. كيف تعرّفين بهذا النضال، هل تعتقدين بأن خطاباً مضاداً للعنصرية قد وجد صياغته الفعلية؟*

□ لقد بدأ النضال الحقيقي من أجل حقوق المهاجرين في ١٩٧٢، عندما خرج المهاجرون *أنفسهم* ليتظاهروا ويحتجوا ويصرخوا ويقولوا: نحن عبيد الأزمنة الحديثة. لم تكن لديهم أوراق ثبوتية ولا حقوق. وبهذا الصراخ الذي تقوم به «الضحية» نفسها، اجتذبوا إلى نضالهم عدداً من المثقفين في أولهم جان جينيه، جيل دولوز وميشيل فوكو وجان ـ بيير فاي، الذين راحوا يؤكدون على أنّ قضية المهاجرين والدفاع عنها قضية جوهرية. هذا من حيث نضالهم كأفراد، كمفكرين منخرطين في التاريخ، ثم عرف النضال من أجل المهاجرين دفعة أخرى وصار يشكل حركة عندما نشأت قوى مناضلة في هذه البلاد، استمرت تعمل بنشاط حتى ٧٦ ـ ١٩٧٧. بعد هذا تراجعت الحركة، وهناك الآن جمعيات للدفاع، إدارياً، عن حقوق المهاجرين، وهي تقوم بنشاط محمود، لكنه غير كاف. وأنا أعتقد بهذا الصدد بأنه إذا كانت القوة النضالية للمهاجرين أنفسهم قد تراجعت من المشهد في السنوات الأخيرة، فلأنها وصلت إلى حدود طاقتها، وبذلت كل ما تستطيع بذله في أرض ليست بأرضها. وهذا التراجع له أثرُه المُضعف على نشاط الجمعيات المذكورة أيضاً. لذا نرى وضعية المهاجرين اليوم على ما هي عليه، ومن أسفٍ فإن من كانوا يقولون أنهم عبيد الأزمنة الحديثة ما يزالون عبيد الأزمنة الحديثة.

ثم ان خطاباً قد انبثق، وهو مدعوم رسمياً: خطاب تمييزيّ عنصريّ تماماً. خطاب طرد وتهميش وما يقرب من تبرير للجريمة العنصرية. فالصغير توفيق، ابن ثماني سنوات، الذي قتله جاره الفرنسي في «لاكورنوف» (ضاحية باريسية)، كيف تم تبرير قتله؟ قيل أن الطقس كان حارّاً جداً، وأن العرب كثيرو الضجة، في رمضان خصوصاً! الحال، إن قتل إنسان لا يمكن قط تبريره بعوامل موضوعية، حرارة الشمس أو الضجّة داخل عمارة سكنية، إلخ... خصوصاً عندما يتعلق الأمر بطفل عمره ثماني سنوات. لكنّ الأفظع أنه ما من جريمة عنصرية عوقب مرتكبها حتى الآن بالحبس. إنني لا أعتقد ولو للحظة واحدة بأن الحبس يمكن أن يشكل جواباً على الجريمة، لكن السؤال هو: لماذا يطبّقون سياسة متحيّزة ويكيلون بمكيالين؟: لماذا يحكمون على جريمة بالحبس مدى الحياة أحياناً، ولكن عندما تكون الجريمة قتل عربي، فإن العدالة تتوقف عن العمل؟ إنني أدين هنا سياسة الكيل بمكيالين. أفلا يعادل هذا التصرف القول أنّ حياة العربيّ لا تعادل حياة آخر؟ ثم خذ هذه الفكرة المروّجة الآن ثقافياً، والمدانة في نظري فلسفياً إلى أبعد الحدود، فكرة المعدّل أو عتبة الاحتمال الممكنة في ما يتعلق بوجود العرب في هذه البلاد. إذا كنا نريد تحديد عتبة احتمال للعرب، فهذا يعني أننا لا نعدّهم بشراً، وإنّما نعاملهم كنقص للأوكسجين أو غزو ميكروب أو حساسية ضدّ الطلع، إلخ... هذا كله يجد ذروته وامتداده في نشوء حركات تقول لك جهراً أن هؤلاء الناس، أي العرب، مزعجون بالفعل، يلوّثون الجوّ

ويشيعون انعدام الأمن. ثم نظرية الخلط المتعمد، كما في قضية «الحجاب»، إذ منعوا الفتيات من حمـل لثام، بل شال، وصوّروه حجاباً، وأوحوا للملأ أنك لا ترى حتى أعين هؤلاء الصبايا. تعرف الأصداء التي لقيها هذا كله، حيث يأتي كل واحد بتعقيباته وأحكامه، والحال أن هذا كله كان *مُجَوَّفاً*، أي مُعدّاً ومنظماً بسابق تصميم. وإنني لأحيّي هنا وزير التعليم الوطني، ليونيل جوسبان، لأنه لم يتراجع أمام الموجة وفرض احترام الآخر. المهمّ أننا نعيش في مناخ لا يمكن قبوله لأنه، في رأيي، يشوهني، وأنا التي أطلب بحقّ نيل باريس جميلة. أنظر إلى هذا النهار الربيعيّ حيث تسطع شمس ولا أبهى. إنك لا تستطيع التمادي في استحسان المنظر لأنك تقول: يا إلهي، إن إنساناً سيُهان بعد قليل أو يُسحَق أو يُقتل لأنه أجنبيّ، لأنه ليس فرنسياً.

□ *ساهمتِ كذلـك في حركـة المثقفين الـذين ذهبوا لمحاورة العمّال والفلاحين في مختلف المدن والقرى، في «لارزاك» بخاصة. ما هي على الصعيد الواقعيّ والفني، النتائج التي تمخضت عنها هذه الحركة؟*

□ نعم، كانت هذه حركة رائعة امتدّت من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨، ولقد قمنا بالفعل بحركات لـ «الشعراء الحفاة»، على الطريقة الصينية ـ الماويّة نوعاً ما، نقابل فلاحين وعمالاً في القرى، ونحدّثهم عن الشعر والعمـل والمهاجرين والأوضاع، ونقرأ لهم نصوصاً. بعضهم شرع بالكتابة بنفسه، ولاحظنا انعكاساً مؤكـداً لهـذه اللقـاءات في الانفتاح الذي صاروا ينظرون به إلى مسألة المهاجرين. صاروا يفهمون الحضور الآخر الآتي من المغرب أو الجزائر، على نحوٍ آخر. هنا لاحظنا حقاً قوة الشعر والعوالم التي يُحرّرها. ولولا هذه اللقاءات، ربّما لم يكن الكثير من هؤلاء القرويّين سيحظون بفرصة لا لمعرفة الشعر فقط، وإنّما لصياغة أفكارهم وتنميتها. لذا فأنا أؤمن بعمقٍ بإمكان تحرير أشياء عميقة في الانسان عن طريق العمل الثقافي.

□ *ومجلة «Change» («تغيير»)، التي شاركت في تحريرها إلى جانب جان ـ بيير فاي وآخرين، كيف تستعيدين هنا مغامرتها في استنطاق النص انطلاقاً من حركة الواقع المعيش وبالعكس إبداعاً وتنظيراً؟*

□ أعتقد أن محاولة مجلة Change، كانت من أهم المحاولات الثقافية في الأعوام ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠، أولاً، لأنها حاولت الإبانة عن علاقة وثقى بين ممارسة الكتابة وسؤال العالم، سؤال تغيير العالم والالتزام الثوري فيه. إن أيّ فاصل بين الاثنين لم يكن ممكناً، أي أنها طرحت السؤال نفسه الذي أطرحه في بحثي: أيّ عمل تحويليّ يجب القيام به في اللغة بالتزامن مع النضال السياسي؟. وكيف يولد عالم آخر من تجديد ممارس على اللغة؟ وهذه أسئلة عالجها خصوصاً جان ـ بيير فاي Jean- Pierre Faye في نصـوص جميلة، فهـو في الأوان ذاتـه شاعـر وفيلسـوف للّغة، وقد حملت أطروحته عنوان: «اللغة التوليتارية». يعالج فيها كيف أن اللغة لا تخدم في التواصل فحسب، وإنما تخلق روحاً وتؤسس أفكاراً.

وهـو من أسّس «Change» وتـرأس تحـريرهـا. شيء هام أيضـاً هو أن المجلة لم تكتف بالشعـراء المعروفين، وإنما قدّمت شعراء شباناً مجهولين. نشرت المجلة مجموعتي «عيدٌ راقد» وأنا في الثالثة والعشـرين، وقامت بالشيء نفسه مع كثيرين منهم الشاعرة دانييل كولوبير. وكانت من الجرأة بحيث نشرت نصوص أوريكا ماينهوف وهي في السجن، وكذلك قصائد شاعر ألماني غربي أمضى في السجن عشر سنوات، إنه بيتر باوزال، الذي لقّبه فاي بـ «محامي الارهاب». كما نشر فاي في المجلة صفحات كثيرة من كتـاب منى السعـودي الذي حملته معي: «الأطفال الفلسطينيون يشهدون». إن الانخراط التاريخي ومسألة اللغة ما كانا يشكلان شيئين مفصولين بالنسبة لكتّاب هذه المجلة، وهذا ما حاولوا إثباته في نصوصهم النظرية وقصائدهم. وفي اختفاء المجلة ـ التي كانت أعدادها تنفد بسرعة ـ ما يدلّ على فعـاليتهـا التي جعلت مصـاعب كثيرة تتضـافـر ضدّها. إنها في رأيي المجلة الفرنسية الوحيدة التي اضطلعت بدرس ٦٨، ألا وهو: تجديد اللغة بالتساوق مع التجديد التاريخيّ. إنها المجلة أو المجموعة الوحيدة التي اضطلعت بهذا الرهان الكبير.

حاورها:

كاظم جهاد

الحوار

جان لينهارت:

سوسيولوجيا القراءة

كان النقد الأدبي الفرنسي قد شغل العالم طيلة العشرين سنة الماضية من خلال ما يدعى بالنظرية البنيوية: المقصود البنيوية الشكلانية. وأعتقد بعضهم عندئذ أننا قد أمسكنا ـ أخيرا ـ بالمفتاح السحري الذي يفتح لنا خبايا العمل الأدبي ـ أي عمل أدبي كان ـ فنكشف عن هويته، وجوهره، وسر أسراره. لقد اكتشفنا الوصفة الطبية الجاهزة التي اذا ما امتلكناها جيدا استطعنا أن نشرح أي عمل أدبي كان، ونموضعه ضمن مكانته الخاصة اللائقة به، ونطلق الكلمة الأخيرة بصدده. ثم تبدَّد الوهم البنيوي ـ أو قل أسطورة البنيوية ـ عن سراب أو شيء يشبه السراب. صحيح أننا قد أصبحنا نركِّز انتباهنا على التركيبة الداخلية للنص أكثر مما كان يفعل النقد التاريخي (البيوغرافي = السيرة الذاتية)، الذي ساد السوربون أيام غوستـاف لانسون في بدايات هذا القرن. وصحيح أن مفاصله وعروقه اللغوية أصبحت تهمنا، وكذلك نسيجه النصي أو النصّاني الداخلي الذي يشكل شبكة متكاملة من العلاقات اللغوية والنحوية والمادية. ولكن ألم يكن النقد البلاغي الكلاسيكي يهتم بذلك أيضاً؛ ماذا فعل البلاغيون العرب في العصر الكلاسيكي من ابن جني إلى عبد القاهر الجرجاني؟ ماذا تعني نظرية *النظم* لهذا الأخير؟ ألا يمكن ترجمة النظم هنا بالبنيوية أو *بالانبناء* الداخلي واللغوي للنص الأدبي؟ وهل يتمايز كاتب عن كاتب آخر إلا بطريقة النظم: أي بطريقة تركيب الجمل، والتقديم والتأخير، وكل *الكيمياء الداخلية* التي تشكل، أخيراً، سر العمل الأدبي أو سحره الجذاب؟.

II

في الواقع، إن صعود البنيوية في ساحة النقد الأدبي قد تزامن مع صعود فلسفة حياتية جديدة: هي فلسفـة المجتمـع التكنـوقـراطي، العلمـوي، البـارد، الاستهلاكي في أوروبا الغربية بدءا من

الستينـات. ولا يمكننا أن نفهم البنيوية اذا لم نموضعها ضمن هذا السياق العام لتطور المجتمعات الأوروبية وتحولاتها. وعلى الرغم من أن البنيوية تقطع النص عن كل ما يحيط به لكي تفهمه لذاته وبـذاته، إلا أنه لا يمكننا أن نفهمها ـ كحركة وكأسلوب ـ اذا ما قطعناها عما أحاط بها من أحداث اجتماعية. فهذه *القطيعة العدمية* للنص عن كل ما يحيط به (من هموم المؤلف، أو حياته الاجتماعية أو الأفكار والفلسفات السائدة في عصره) تشكل حجر الزاوية في النقد البنيوي الشكلاني. وكثيراً ما افتخر البنيويون الفـرنسيون بذلـك، وسـار على خطاهم للأسف بعض النقـاد العرب، دون أن يعوا حجم المخاطرة المرتكبة من جراء هذا العمل الطائش والمتسرع. بالطبع ينبغي أن نقرأ النص أولا. بالطبع ينبغي أن نحلِّله داخليا أولا لكي نكتشف سر اللعبـة الفنية التي ينـطوي عليها، والتي تشكل سحره الخالد. ولكن كل ذلك لا يشكل إلا مرحلة أولى من دراسة النص.

لهذا السبب ظهر الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي، ولهذا السبب ظهر الاتجاه النفسي في النقد الأدبي. ولذلك فإن هيمنة الاتجاه البنيوي الشكلاني لم تكن إلا لحظة عابرة من لحظات النقد الأدبي الحديث، لم تكن إلا رغاء وزبدا يطفو على السطح . . . فما معنى تحييد مشكلة المعنى عندما نقرأ النص؟ ولمصلحة من يتم ذلك؟ أليس لمصلحة الفلسفة العدمية التي تريد أن تضرب كل معنى، فتتساوى المعاني، وتنهار القيم؟.

هذه الفلسفـة العدمية هي التي رافقت صعود البنيوية في الستينات، وهي التي رافقت صعود مجتمع الاستهلاك في حياة تبدو هي أيضا مستهلكة في كل لحظة. لنتفق على الأمور جيدا هنا: نحن لا نريد العودة إلى الوراء،او مهاجمة فلسفة الحياة المادية، ولكن هناك فرقاً بين أن يكون الاستهلاك اشباعا لحاجة مادية مشروعة وضرورية، وبين أن يصبح هدفاً بحد ذاته، وغاية لا غاية بعدها. هناك فرق بين أن يصبح حركة جهنمية لا تتوقف عند حد. أصبحت حياة الانسان مفرغة من كل معنى ذاتي يخصه هو كشخص وكذات: من هنا جاء هجوم الفلسفة البنيوية على *المعنى وعلى الذات والذاتية* واعتبارها مهزلة من مهازل القرون المنقرضة.

هكذا نجد أن تفريغ المعنى من النص، أو تفريغ النص من المعنى، قد توازى مع حركة أخرى تجري على أرض الواقع وتفرغه هو الآخر أيضا من المعنى. . . ولا يهم بعد ذلك ادعاءات البنيويين الذين يزعمون بأن لا علاقة لهم بالواقع الخارجي أو أنهم منغلقون على أنفسهم داخل النص، فالواقع انهم نتاج واقع خارجي محدد بدقة.

III

أعترف بأن هذه القضايا وكثير غيرها كانت تشغلني طيلة السنوات الماضيات كما شغلت غيري من الدارسين والباحثين العرب. وما كان سهلاً استبصار الأمور بوضوح من خلال هذه الهجمة الكبرى

للحداثة الأوروبية علينا. فوقعنا جميعا، بشكل أو بآخر، في نوع من التسرع في تقديم هذا المفكر أو ذاك، في التعريف بهذا الاتجاه النقدي ـ الفكري أو ذاك[1]. أقول ذلك على الرغم من إيجابيات هذا التقديم وضرورته، وعلى الرغم من أهمية التفاعل الثقافي وتقديم الاتجاهات الأوروبية في لغتنا، وإلى لغتنا. ولكن العودة النقدية على الذات ضرورية من وقت لآخر من أجل تصحيح المسار، أو حتى تغيير وجهته إذا لزم الأمر.

IV

ضمن هذا المنظور أحببت أن أتابع هنا ما كنت قد شرعت فيه طيلة السنوات الماضية من تقديم بعض الاتجاهات النقدية والفكرية الأوروبية. فبعد المقابلات التي أتيح لي أن أجريها مع جيرار جنيت، وتودوروف، وجان كوهين، وغيرهم من رواد النقد الفرنسي، شعرت بأن شيئاً ما لا يزال ينقص هذه «البانوراما»، أو الصورة المتكاملة عن اتجاهات النقد الحديث[2]. أقصد بذلك أني لم ألتق بأي ممثل للتيار السوسيولوجي (الاجتماعي) في النقد الأدبي. وقد حانت الفرصة مؤخراً، وكان هذا اللقاء مع جاك *لينهارت* (Jacques LEENHARDT) الذي يعتبر أحد أهم ممثليه في فرنسا حالياً، إن لم يكن أهمهم. فهو ليس فقط وريث لوسيان غولدمان، وإنما هو أيضاً يطمح إلى تأسيس مذهب جديد في النقد يدعوه بـ*سوسيولوجيا القراءة* (Sociologie de la lecture). وسوف أحاول في المرحلة القادمة أن ألتقي بأحد ممثلي تيار آخر منافس للتيار السوسيولوجي: هو تيار *النقد النفسي*. وقد حاولت من خلال اللقاء بجاك لينهارت أن أطرح أسئلة على كلا التيارين لكي أعرف رأيه بالتيار المعارض، وكان هذا الحديث المتشعب القضايا والهموم...

الحوار

☐ *لنبتدىء بطرح الأسئلة: أعتقد أنك كنت صديقاً للوسيان غولدمان[3]...*

☐ نعم. كنت مساعده طيلة سنوات عديدة. ثم ورثته هنا في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية.

☐ *لقد عرف غولدمان لحظة مجد وشهرة في السبعينات، ثم تراجعت أهميته بعدئذ في مجال النقد الأدبي... نحن نعلم أنه اشتهر بمذهبه «البنيوية النشوئية أو التاريخية» (Le Structuralisme génétique) تمييزاً لها عن البنيوية الأخرى، اللاتاريخية. وهي مزيج من الماركسية (خصوصاً لوكاتش) ومن علم النفس (على طريقة العالم السويسري جان بياجيه). أنت أحد كبار المطلعين على هذا المذهب النقدي. وإذن سؤالي هو التالي: ما هي أهم مزايا هذه البنيوية التاريخية، قبل أن نتحدث عن*

سلبياتها؟

□ هذا سؤال معقد جداً. ويمكن أن نحاول الرد عليه على عدة أصعدة أو مستويات. يمكننا أولاً أن نتحدث عن المزايا النظرية للبنيوية التاريخية ثم نقارنها بالمناهج المجاورة، أو المحيطة (كالبنيوية الشكلانية، أو منهجية التحليل النفسي، الخ...) ثم نرى فيما بعد كيف يمكن تطويرها. أحب أن أقول أولا إن هذه المنهجية قد ظهرت في لحظة حاول فيها غولدمان الجمع في نظرية واحدة بين شيئين اثنين. الشيء الأول هو تحليل النصوص نفسها، مع الاهتمام بالشكل (وهذا ما لم يهتم به غولدمان كثيراً، ولكنه لم يكن ضده، وقد صرح بذلك أكثر من مرة). ولكن عدم تركيزه على هذه الناحية لا يعني أنه يوجد تناقض نظري بينها وبين العلوم الشكلانية كعلم السرد مثلاً أو علم المعاني البنيوية. وأما الشيء الثاني فهو اهتمام الناقد بالمشاكل الكبرى لتطور الفكر فيما يخص الصعيد الاجتماعي، أو صعيد الأنظمة الفلسفية الكبرى التي تشكل حركات الفكر هذه. واذن فميزة البنيوية التاريخية الأساسية تكمن في الجمع بين كلا الهمّين: الهمّ الشكلي للتحليل الداخلي للنص، والهم التاريخي والاجتماعي الذي ينضح به النص حتما، أو يحيط بالنص. ذلك أنه ينبغي ألا ننسى أن للأشكال الأدبية تجسيدات تاريخية وسوسيولوجية. بمعنى أن لها تسلسلاً تاريخياً بطيئاً، ولها رسوخ في الفئات الاجتماعية التي تخلع عليها شكلها.

بالطبع فقد وجد غولدمان نفسه في بداية الستينات يدخل في حالة *صراع اجباري مع البنيوية الشكلانية التي كانت في طور الصعود آنذاك على الساحة الفرنسية وربما الدولية*. وبما أنها كانت في طور الصعود، فقد اضطرت، لكي تفرض منطقها، إلى النصّ على أطروحات راديكالية تهدف إلى قطع الانتاج الأدبي عن كل الاشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل وعن كل إشكالية تخص المعنى! لقد توصلت في بعض الأحيان إلى حد مخيف من التطرف. وأحب أن أذكّرك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن. انظر ما حصل لتودوروف مثلا. لقد قام بارتداد معاكس تماماً، وكأنه يريد أن يقدم توبته. وفي رأيي أنه لم يكن بحاجة إلى الوقوع في التطرف المعاكس. فالمسألة ليست في الارتداد، وليست في القول: لقد أخطأت كلياً في اتباع المنهج الشكلاني البحت أثناء دراسة العمل الأدبي، والآن أريد أن أهجره كلياً لكي أهتم بالمسائل العملية (البراغماتية) والتاريخية للنص. المسألة تطرح على الشكل التالي: ان العمل الأدبي، أو *السيرورة الأدبية* لها عدة جوانب. وينبغي دراسة هذه الجوانب المختلفة في آن معاً، أو على الأقل الربط بينها. ويبدو لي أن ما كان خصباً ومثمراً في موقف غولدمان هو هذه الارادة في الجمع بين مختلف الجوانب الخاصة بالسيرورة الأدبية (أو العملية الأدبية).
وبهذا الصدد ليس لي أي تحفظ على غولدمان. على العكس فأنا أندرج ضمن الخط نفسه. والعمل الذي قمت به عن *آلان روب غرييه* قبل خمسة عشر عاماً، أستطيع أن أوقعه الآن دون أي تراجع. وذلك

لأنه كان يتميز بالاهتمام ـ أكثر مما كان يفعل غولدمان ـ بالجوانب النصية والأسلوبية للعمل المنقود. فقد أوليت أهمية أكثر للجوانب اللغوية للأدب من جهة، ثم من جهة أخرى (وهذا ما كان يهمله غولدمان تماماً) أدرجت خصوصية النص ليس فقط داخل التاريخ الفلسفي أو تاريخ الأيديولوجيات، أو ما كان يدعوه برؤيا محددة للعالم، وانما داخل *تاريخ الأنواع الأدبية*، أو *تاريخ الأشكال الأدبية*. فأنا أعتقد فيما يخصني، أن هنالك ديالكتيكاً مزدوجاً في النص الأدبي: فهناك أولاً ديالكتيك داخلي على الأدب حيث تتمرأى موضوعات معينة كالايديولوجيا والنظام الفلسفي *والأدب الموجود* بحسب لغة سارتر. فسارتر كان يميز بين *الأدب الجاهز* أو الكائن والأدب الذي ينتظر *أن يكون*. هكذا كان يعبر في كتابه «*أبله العائلة*» المكرس لفلوبير. أعتقد أن هذا البعد الداخلي على الحقل الأدبي ينبغي أن يحظى باهتمامنا. ولكنه لا يمنع من الاهتمام بالتحليل التاريخي والاجتماعي بشكل موسع لأنه يحيط بالنص من الخارج (كرؤى العالم، والاهتمامات الأيديولوجية بشكل عام).

هذا هو جوابي الأول فيما يخص موقفي من البنيوية التاريخية. وبالتالي فأنا أعتقد أنها لا تزال راهنة وحاضرة، لأنها مرنة ومتعددة الجوانب والاتجاهات. أقول ذلك حتى لو كان غولدمان قد نُسِيَ اليوم من قبل منظّري الأدب. بالاضافة إلى كل ذلك أريد أن أضيف نقطة أخرى تمثل إسهامي الخاص الذي قدمته إلى *سوسيولوجيا الأدب* (أو علم اجتماع الأدب). يتمثل موقفي في تصور هذا المنهج ليس فقط كدراسة لشروط انتاج النص الأدبي وصنعه (وهذا ما فعلته في قراءتي السياسية لرواية روب غرييه، وما فعله غولدمان في كتابه المعروف الإله الخفي). وإنما أنا أهتم بدراسة جوانب السريان الاجتماعي للنص. وهذا ما أعالجه تحت اسم *سوسيولوجيا القراءة*.

□ *تقصد نظرية استقبال (أو كيفية استقبال) العمل الأدبي من قبل القراء على طريقة هانس ياوس الألماني؟*

□ لا. أنا لا أستخدم مصطلحات مدرسة ياوس، أو مدرسة كونستانس، أو المدرسة الألمانية ضمن مقياس أن المسائل مختلفة. فنظرية الاستقبال التي بلورها هي نظرية تشكّل القارىء المثالي انطلاقا من النص. بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن *الجوانب الاسلوبية والبلاغية للنص يمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا*: أي قارئا يقع على *أفق الانتظار*. ان اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار. بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارىء من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارىء *المحسوس* بالذات. فهم ـ أي جماعة مدرسة كونستانس بألمانيا ـ لا يقومون *بتحريات ميدانية* لمعرفة كيف يفكر القارىء، وماذا ينتظر من العمل الأدبي.

أما أنا فقد انخرطت منذ حوالى العشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة[4]. وهدفت من

ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحوير والتغيير نتيجة ممارسات القراءة. وبالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي عليَّ القيام بتحريات معقدة. فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحرياً مقارناً شمل فرنسا وهنغاريا. وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، وبشكل مختلف. ومؤخرا قمنا بدراسة ميدانية أيضا شملت ثلاثة بلدان هي: ألمانيا، اسبانيا، فرنسا، لكي نعرف كيف يقرأ القراء الكتاب نفسه.

أي كتاب؟

□ كتاب *«الدفتر الكبير»* (وهو رواية لأغوثا كريستوف، كاتبة معاصرة من أصل هنغاري تعيش في سويسرا). وقد حاولنا في هذا التحري الميداني أن نبين كيف أن جمهور كل بلد من هذه البلدان الثلاثة يطور نظاماً خاصاً من *الفهم والتقييم* مختلف عن الآخرين. (والواقع أنه يوجد داخل كل جمهور عدة أنواع من الجماهير المصغَّرة، ولكن لا يهم). لذلك أعود إلى السؤال النظري العام وأقول: اذا ما أردنا أن نفهم ماذا يعني الأدب كسيرورة انتاجية وقرائية حية في مجتمع ما، فانه ينبغي علينا أن نطوِّر منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه السيرورة. (أقصد عدم النظر إليه فقط من خلال منتجه *أو* مبدعه كما حصل حتى الآن، وانما من وجهة نظر *مستهلكيه*، أي *القراء* أيضا). وما نفعله الآن من تحريات عن القراءة ليس متناقضا مع ما كان يفعله غولدمان أو مع ما كنت أفعله أنا سابقا في أول حياتي النقدية، وانما هو تكملة لهذه الجوانب المختلفة لعملية النقد الأدبي.

□ هذا يقودني إلى طرح سؤال آخر. نحن نعرف أن الرواية الجديدة قد بلغت أوجها في الخمسينات والستينات حيث حصل نوع من الاحتقار للرواية الكلاسيكية ذات الحكاية. وأما اليوم فنلاحظ تراجعاً للرواية الجديدة، وعودة للشكل الكلاسيكي للرواية (الشكل البلزاكي الذي طالما هاجمه روب غرييه في الستينات). إذن، لقد غيَّر الجمهور الفرنسي ذوقه مرتين خلال عشرين سنة...

□ اسمح لي أولا أن أضع كلمة «جمهور» بين قوسين، أو بالجمع، لأن هناك عدة أنواع من الجمهور، هناك عدة أنواع من الطلب، من الأذواق حتى في البلد الواحد نفسه. السؤال الذي تطرحه يخص ما يلي: هل هناك من تحول في هذا الطلب؟ هل غيَّر الجمهور حاجياته وأصبح يبحث عن حاجيات أخرى في الأدب؟ من المشروع أن نجيب بالايجاب اذا ما نظرنا إلى الطريقة التي يتحدث بها النقد الفرنسي الحالي عن الأدب (النقد الصحفي مثلا). فهو يربط بحق بين ازدهار *الرواية الجديدة* وصعود *النقد البنيوي والشكلاني في الستينات*. والآن نلحظ تراجعا لكلا الطرفين. ولكني لست متأكدا من أن الجمهور الفرنسي *العام* كان يطلب رواية دون حكاية في الستينات. بمعنى لا أعتقد أن الرواية الجديدة قد توصلت في يوم ما إلى مرحلة الشعبية. كانت مرتبطة بتيار فكري ونقدي شكلاني كما ذكرت. وربما كان الجمهور الكبير قد حافظ على الأذواق نفسها كما في السابق (لنقل الذوق *البلزاكي*

للرواية). ولكن بالمقابل وجد جمهور مدعو بالمستنير أو الطليعي اهتم بهذه الجوانب الأكثر صعوبة وثقافوية للأدب. وهذه الطبقة من القراء والنقاد الاختصاصيين تميل الآن ـ وهنا وجه الصحة في سؤالك ـ إلى تغيير ذوقها ورغباتها وما تنتظره من الأدب. هذا صحيح. واذن فالظاهرة تخص بشكل أساسي النقـاد ومحيطهم. فهم يميلون الآن للابتعاد عن تيار *التجريب* الذي ساد الستينات، ويرجعون إلى أشكال أكثر تقليدية للرواية والأدب. وحتى روب غرييه نفسه قد أخذ يبتعد عن حاله سابقاً ويكتب «سيرة ذاتية». صحيح أنها سيرة ذاتية ذات خصوصية، وأقل تقليدية، ولكن... وحتى فيليب سولرز، شيخ الطليعيين والتجريبيين، أصبح الآن شيخ المحافظين! (تراجع ايديولوجي كامل).

□ *هل تعتقد أن هذه الحركة «التراجعية» مرتبطة بالاتجاه الحالي للمجتمع الفرنسي نحو المحافظة والعودة إلى القيم الكلاسيكية: قيم العائلة والزواج والتراث الأخلاقي والمسيحية؟*

□ من الصعب إقامة علاقة مباشرة وسريعة بين كلتا الظاهرتين. يمكننا أن نلحظ فقط نوعاً من التوافق الزمني بين العودة إلى التاريخ؛ إلى رطوبة الذات والذاتية، ثم بين تراجع الحركات الاجتماعية ذات الأيديولوجيات أو الطوباويات الكبرى. ولكن ينبغي أن نعرف من هم الذين تمسّهم هذه الحركة بالفعل. هل تمس الجميع أو معـظم النـاس كمـا توحي لنـا بذلـك قراءة الصحف؟ أم هل تعكس تحولات ايديولوجية لدى الانتلجنسيا فقط؟ لا أعرف. كل ما أعرفه هو الاتفاق معك على أن هناك تصادفا زمنيا بين كلتا الظاهرتين. وأستطيع أن ألاحظ أن التحولات الحالية للمجتمع الفرنسي تحصل طبقا لنماذج أقل طوباوية من السابق. لقد أصبح المجتمع أكثر براغماتية وأقل حلما. وربما كان ذلك عائدا إلى أن المجتمع الفرنسي قد أخذ يتحرر من *الأيديولوجيا*. لقد انتهى عصر الأيديولوجيات اليسارية الكبرى.

□ *هل من علاقة لذلك بانهيار الشيوعية في البلدان الشرقية؟ وهل ستتأثر الماركسية ـ كفكر ـ بكل هذه الأحداث؟*

□ بالطبع. هذا شيء حاصل منذ الآن. لقد أصبحت المرجعية الماركسية هامشية تماماً في فرنسا، وأحياناً منعدمة. بالطبع ماركس يظل مفكراً كبيراً على الرغم من تكذيب الواقع لنظريته، أو لقسم كبير منها. في الخمسينات كانت المرجعية الفكرية الماركسية تهيمن بشكل شبه كامل. ولكن منذ الستينات حصل مأزق *«للواقعية الاشتراكية»* في مجال النقد الأدبي، هذا دون أن نتحدث عن المآزق السياسية المـرتبـطة بالستـالينية وتـاريخ هنغـاريا، الـخ.. وقد عدت الأسبوع الماضي من هنغاريا. والشيء المدهش، بل والمقلق أيضا، هو أنك لا تستطيع أن تتحدث الآن في هنغاريا عن جورج لوكاتش، بل ولا حتى أن تذكر اسمه! على الرغم من أنه من أصل هنغاري، ناهيك عن التحدث عن الماركسية. هذا يبين لك إلى أي مدى يشعرون هناك بالقرف من ماضيهم السابق. وهذه ظاهرة مثيرة جداً، ولكنها مقلقة قليلاً أيضاً. فلوكاتش يظل مهماً حتى ولو اختلفنا معه. وأنا أعرف هناك أناساً مختصين يرغبون

في التحدث بهدوء وموضوعية عن هذه المسائل. ولكن هذا في الحالة الراهنة للأمور شيء مستحيل. *فالحركة التاريخية* قوية جداً وكاسحة. وربما استطعنا التحدث عن ذلك بعد عدة سنوات. لقد فقدت الماركسية كل راهنية في اللحظة الحالية. أنا لا أقول بأن لوكاتش فقد كل أهمية. بالطبع لم أكن مناصراً للكثير من طروحاته. ولكن له اهتمامات وطريقة معينة لمساءلة النص الأدبي، ويمكنها أن تساعدنا حتى الآن على الدراسة. أنا لم أكن في حياتي متطرفاً. وبالتالي فلا أحب أن أرمي مؤلفين مهمين. يمكننا أن نجابهه ونقارعه حتى لو رميناه في النهاية. وحتى في فرنسا فالماركسية لا تهم اليوم أحداً. وربما عدنا إليها بعد عدة سنوات. وستكون عودة بطريقة أخرى حتماً.

□ *لي سؤال حول مصطلح هام لدى غولدمان هو «المؤلف الجماعي»* بمعنى أن الكاتب لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن طبقته الاجتماعية بأسرها. . .

□ لا أعتقد أن غولدمان قد استخدم مصطلح المؤلف الجماعي بالمعنى الحرفي للكلمة. بالمقابل الشيء الذي يقوله هو أنه لا يمكن للكاتب أن يقدم شكلا متماسكا لرؤيا العالم على قاعدة فردية. فشكل *رؤيا العالم* ليس *انتاجاً فردياً، وانما جماعياً*. أقصد ممارسة اجتماعية خاصة بفئة ما أو بطبقة اجتماعية ما. والسؤال المطروح الآن: كيف نفهم هذا المصطلح المركزي لدى غولدمان «رؤيا للعالم»؟ فهي بصفتها شكلاً تقدم منظورا شاملا عن الواقع، وعن العلاقات بين الأفراد وشكل المجتمع، وعن طبيعة الألوهة، الخ. . كيف ننتقل من هذا المستوى السوسيولوجي (أي الجماعي) إلى ممارسة الفرد الذي يظل فردا بصفته مؤلفاً. فهو عندما يكتب العمل الأدبي يكتبه لوحده، وليست الجماعة التي ينتمي إليها هي التي تكتبه. هذا ينبغي أن يكون واضحا. غولدمان لم يقل العكس، ولا أنا. ولكن هنا يترسخ ديالكتيك بين المؤلف الفرد والذاتي وبين شروط انتاج العمل الأدبي القادر على توليد رؤيا للعالم (أي رؤيا متماسكة للأشياء والعالم من خلال العمل). هنا يوجد بالفعل *بُعْد جماعي* ينفذ إلى العمل عبر شكله وصياغته. والآن السؤال المطروح هو التالي: كيف يحصل هذا المرور أو الانتقال؟ ان المسألة شائكة ومعقدة جداً لأنها تتطلب تحليلاً نفسياً. (ولهذا السبب يرجع غولدمان إلى جان بياجيه، أحد كبار اختصاصيي علم النفس. فبياجيه يخدم غولدمان من حيث مساعدته على فهم كيف نستعير في *ممارساتنا الفردية* مقولات من *الممارسة الجماعية*، مقولات للتفكير والممارسة والانخراط) فنحن ـ كأفراد ـ نستعير من الممارسة الثقافية والاجتماعية لفئة ما سواء بشكل واع أو غير واع. بالطبع فإن الكاتب يعبر عن شيء شخصي خاص به عندما يكتب. والدليل على ذلك أن الآخرين الذين يعيشون الظروف نفسها، والوسط والمحيط الاجتماعي، ويرثون المقولات والأفكار نفسها، لا يكتبون مثله. فأحدهم سيكون أكثر عبقرية من الآخرين. والكاتب المبدع يقدم هنا عملا له طابع خاص مختلف تماما على الرغم من أنه ينتمي إلى البيئة نفسها. كيف يحصل ذلك؟ اذن ينبغي أن نكون

واضحين هنـا: لا يوجـد مؤلف جمـاعي للعمل الأدبي كما يتوهم بعضهم أو كما توهم في فترة من الفتـرات. المؤلف فردي ولكنه على علاقة مع أنماط من الفكر سائدة لدى فئات اجتماعية معينة أو طبقـات معينـة. واذا ما اتخـذت هذه الأنماط شكلا *متماسكا* تشكل عندئذ ما يدعوه غولدمان *برؤيا للعالم*: أي تصوراً متماسكاً للطرق المختلفة لتصور هذه المصطلحات الثلاثة الكبرى التي يعتمد عليها غولدمان في تحديده لرؤيا العالم: *الله*، *الانسان*، *العالـم*.

□ *وهنا يحصل التفاوت بين الكتاب الكبار والكتاب الصغار. فالأولون هم وحدهم القادرون على خلع أكبر قدر ممكن من التماسك على أعمالهم، وتوليد رؤيا حقيقية للعالم. . .*

□ بالطبع. وهذا ما يدعوه غولدمان بالكاتب العبقري أو الكبير الذي يستطيع السيطرة على عمله بطريقة مدهشة.

□ *ولكن يمكن للكاتب الكبير أن يخون أفكاره الخاصة وقناعاته الحميمة عندما يكتب. فبلزاك مثلاً كان محافظاً في أفكاره السياسية والشخصية، لكن أعماله كانت تنضح «بالبذور التقدمية» كما لو على الرغم منه. . .*

□ بالطبع. أنت تشير هنا إلى تحليل لوكاتش المعروف لبلزاك. فهو يبين وجود نوع من التناقض، أو عدم التماسك بين الآراء السياسية التي كان يعلنها في حياته العملية، وما يمكن أن نعتبره *رسالة أعماله*. بالطبع هذه إعادة تركيب، فنحن نستخرج على مسؤوليتنا رسالة أعماله بعد أن نقرأها. وربما استخرج غيرنا شيئا غير ذلك. مهما يكن من أمر فنحن نقول: في الحقيقة ان بلزاك ينتقد البورجوازية. أنا لا أعرف فيما اذا كان يركز همه على نقد البورجوازية. كل ما أعرفه هو أنه يبين لنا مثلا في رواية «الفلاحين» كيف أن الرأسمال البورجوازي، الذي أخذ يسيطر على الأرض في فرنسا، هو منطق يدمر في الواقع طبقة الفلاحين، دون أن يقدم لهم الضمانات التي كان يقدمها لهم النظام الاقطاعي السابق. واذن فالمشكلة في رأيي لا تكمن في معرفة فيما اذا كان بلزاك يقع في تناقض بين أعماله وآرائه. ولكن الشيء المهم هو أن بلزاك يقدم لنا قراءة متبصرة جداً وذكية جداً *لوضع النظام الاقتصادي والسياسي الفرنسي السائد* آنذاك. انه يقدم رؤيا دقيقة جدا، ويمكن أن تبدو *تقدمية* بالنسبة لشخص مثل لوكاتش، لأن لوكاتش كان يقول بينه وبين نفسه: بلزاك ينتقد البورجوازية، واذن فهو متقدم على زمانه. انه يشبه تقريباً ماركس، أكبر منتقد للبورجوازية والرأسمالية. ولكني أستطيع أن أرى الأمور بشكل مختلف عما رآها لوكاتش. فيمكننا أن نقول بأن بلزاك يرى البورجوازية بشكل واضح ليس لأنه تقدمي. وانما على العكس لأنه يفكر من خلال العصبيات القديمة، أي العصبية الاقطاعية للنظام القديم، هذه العصبية التي جاءت البورجوازية للقضاء عليها. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن توكفيل الذي انتقد المجتمع الأمريكي الليبرالي من خلال قيم خارجية عليه. ونحن نرى فيه مفكراً طليعياً سبق نقاد البورجوازية الذين جاؤوا

فيما بعد. هذا مع العلم ان توكفيل كان ارستقراطياً كبيراً، ينظر إلى البورجوازية من وجهة نظر ارستقراطية. الشيء المهم هنا هو ان بلزاك وتوكفيل يتموضعان في نقطة خارجية على البورجوازية. ولأنهما *يتموضعان في نقطة خارجها فانهما يريانها بشكل جيد جداً*. فلو أنهما كانا منغمسين *داخلها* لما رأياها بمثل هذا الوضوح. ان وجهة النظر الخارجية هي التي تزودهما بهذه النظرة السوسيولوجية والنقدية. وفي تلك الفترة ما كان سهلا تبني مثل هذه النظرة تجاه الطبقة الاجتماعية الصاعدة في كل أنحاء أوروبا. فالذين يتبنونها اما انهم كانوا ينتمون إلى طبقة العمال أو البروليتاريا (اذا ما افترضنا أنه كانت للبروليتاريا وجهة نظر آنذاك، وهذا ما لا أؤيده شخصياً لأنها كانت لا تزال جنينية في طور التشكل)، وإما أنها وجهة نظر الطبقة القديمة السائدة التي هي الآن في طور الانهيار (وهذا هو الرأي المرجح بل والمؤكد بالنسبة لبلزاك وتوكفيل). ولكن في الوقت الذي راحت تموت فيه الطبقة الارستقراطية الفرنسية شيئا فشيئا كان ممثلوها لا يزالون يستطيعون أن يروا بوضوح ما الذي يحصل في المجتمع، وكيف أن البورجوازيين كانوا في طور *تغيير العالم، وتغيير اللعبة السائدة في المجتمع، وأكل من هو أضعف منهم (وخصوصا الفلاحين)*. أنا شخصيا لا أستخدم مفهوم «التقدمي» و«الرجعي» في مثل هذه المسائل، ولكني أتحدث عن الظروف التي يمكن من خلالها تشكيل نظرة أعمق وأكثر سوسيولوجية للأمور. هذا كل ما في الأمر، لا أكثر ولا أقل.

□ *عندي أسئلة أخرى أكثر عمومية عن الاتجاهات الأخرى. ما رأيك مثلًا بخصوص النقد الأدبي المرتكز على نظرية التحليل النفسي؟ هل يعاني من أزمة كما حصل للنقد المرتكز على الماركسية؟ ثم ما رأيك بأعمال شارل مورون(٥)؟*

□ في الواقع أن التوجه الذي اتخذه مورون لم يجد له متابعاً ولا وريثاً للأسف. بالمقابل نجد في الفترة التي تلت ذلك (أي في الستينات والسبعينات) ان التحليل النفسي كان متأثرا بلاكان ونظرياته. وهذا التيار لم يعط شيئا يذكر في مجال النقد الأدبي. أنا قاس جدا تجاه التحليل النفسي وما أعطاه أو لم يعطه. أنا أعتقد أنه لم يف بواجبه الذي كنا نتوقعه منه طيلة العشرين سنة الماضية. وأشعر أحيانا بأن التحليل النفسي قد اكتفى باجترار الأفكار نفسها. وهو اليوم - بصفته علما، لا وسيلة للمعالجة - سقط في وضع بال، ولم يعد الناس يهتمون به كما في السابق. وهذا عائد بالطبع إلى ردود الفعل ضد المدرسة اللاكانية أو بالأحرى الصرعة اللاكانية التي هيمنت في السبعينات. بعدئذ مات لاكان وتبعثرت جماعته. أعتقد أن لاكان استخدم الغموض والابهام عن قصد. ولا أحب أن أتحدث عنه كثيراً. فأمره لا يهمني إذا شئت.

□ *مهما يكن من أمر فإن موضوعنا ليس لاكان، وانما هو علاقة العمل الأدبي بالآليات النفسية العميقة لمبدعه. ألا تعتقد بهذا الصدد أن كبار الخلاقين كانوا عصابيين مثلا؟*

□ هذا شيء مؤكد. ولكن المشكلة عندما نتحدث عن النقد الأدبي هي كيف نربط بين هذه المستويات. المشكلة تكمن في معرفة فيما اذا كان ما يقوله التحليل النفسي عن النفس البشرية العميقة يقدم لنا طريقا للتوصل إلى فهم هذه الأعمال الأدبية التي تهمنا. أنا أقول: بما أن الأعمال الأدبية تهمنا فان ذلك ضمن مقياس أن لها بعض *العمومية أو الكونية* اذا شئت. وإلا *لما اخترقت التاريخ والعصور ووصلت إلينا وخاطبتنا*. ضمن هذا المقياس تهمنا وتنفذ إلينا، وليس لأن لها بعض الفرادة الشخصانية. وبالتالي فإن ما هو شخصي جدا في العمل الأدبي (أي ما هو مرتبط بالعقدة الشخصية للمبدع) ليس هو الشيء الذي يهمنا في الدرجة الأولى. هذا لا يعني أبدا اننا ننكر وجود علاقة بين *الخلق الأدبي والعصاب الفردي*. أعتقد أنه يمكننا أن نقدم تشخيصا عياديا (أو طبيا) لعمل أدبي ما. ولكن هل هذا التشخيص يشمل من العمل الجزء الذي يصل عادة إلى أكبر عدد من الناس؟ هنا لي بعض الشكوك. كنت في مرحلة سابقة قد اشتغلت مع المحلِّلين النفسانيين، ودافعت عن الأطروحة التي تقول بأن على علم النفس وعلم الاجتماع أن يسيرا جنبا إلى جنب من أجل تحليل الظواهر البشرية. ينبغي أن يتعاونا من أجل تبيان كيف أن الكاتب الكبير هو ذلك الذي تتوصل هلوساته وعقده الشخصية إلى الاندماج الناجح في بنية جماعية. وإذن فقد أيدت وجود نوع من التوافق بين البنى النفسية، الشخصية، الحميمة، الذاتية من جهة، وبين الإشكاليات الاجتماعية الأكثر عمومية. أما اليوم فلم أعد أواصل العمل نفسه، ليس لأني أعتقد أنه خاطىء، ولكن لأني انتظرت طويلاً من التحليل النفسي أن ينفتح هو أيضاً على اشكاليات أخرى *أقل ضيقاً من مسألة العصاب الفردي*. كنت أنتظر أن يصبح التحليل النفسي قادراً على *موضعة خطابه وعصاب مرضاه ضمن إطار اجتماعي وتاريخي أكثر اتساعاً*. ولكنه للأسف لم يفعل.

□ *هل تستطيع أن تقدم لنا بعض الأمثلة على أدبيات التحليل النفسي الناجحة والمطبَّقة على الأدب؟*

□ من الصعب الجواب. هناك دائماً أشياء ممتعة ومهمة في أعمال شارل بودوان(٦)، وماري بونابرت، الخ... وهي أولى الأعمال التحليلية والتوضيحية جدا لتطبيق علم النفس على الأدب. وفيما بعد جاءت أعمال شارل مورون التي ذكرناها. وقد بدت لي دائما أنها هي الأغنى والأكثر إقناعاً. ثم جاء بعد مورون اندريه غرين، وهو صديق شخصي لي. ولكن أعماله أكثر محدودية. هذا ما أتذكره. ولكن أعود إلى اعتراضي السابق وأقول: ما دام التحليل النفسي يرفض اعتبار الكائن الانساني الذي يحلله ويعالجه ليس فقط كائناً *عائلياً*، *وانما* أيضاً *كائناً اجتماعياً*، فإنه سيظل ينقصه الجهاز النظري الذي يتيح له أن يرى في الأدب ظاهرة اجتماعية بقدر ما هو ظاهرة فردية.

□ *الشيء الممتع لدى مورون هو أنه لا يحلل الكاتب أو الشاعر وانما يحلل أعماله ونصوصه*. وهو

عندئذ يركز على المجازات الهوسية التي تسيطر على أعمال شاعر ما (كبودلير أو رامبو أو مالارميه . . .) .
ومن خلال هذه المجازات الهوسية يكتشف ما يدعوه بالأسطورة الشخصية المسيطرة على كاتب ما .

□ ان مفهوم «الأسطورة الشخصية» ممتع جداً لأنه تناقضي . فهو أسطوري وهو شخصي في آن معا . ونحن نعرف أن الأسطورة ليست أبداً شخصية وانما جماعية . وأنا أعتقد أن مكانة *الأسطورة الشخصية* لدى مورون تشبه كثيراً مكانة *رؤيا العالم* لدى غولدمان . فهي تشكل الجزء الجماعي من الخيال الفردي ، أو المتخيَّل الفردي . وأعتقد أنه إذا ما أردنا أن نوسع منظور التحليل النفسي قلنا بأنه يوجد لدى كل فرد ملتقى بين أشياء يبلورها لحسابه الشخصي ، بناء على وضع معين ، وبين عناصر لا شخصية يستعيرها من الخارج لأنها متشكلة خارجه . وفي رأيي أن الناقد الذي تقدم أكثر من غيره في هذا المجال ما هو إلا الفيلسوف جان بول سارتر في كتابه الضخم «أبله العائلة» ، حيث يحلِّل فلوبير . ويدعو سارتر منهجه *بالتحليل النفسي الوجودي* . وقد حاول في هذا الكتاب أن يهتم بالمكانة المزدوجة لتبلور الشخصية الفردية ، ولوجود محيط خارجي متشكل يفرض نفسه بقساوة على الشخصية الفردية (وخصوصا على المبدع الذي يتميز عادة بحساسية شديدة) . ولهذا السبب تحدث سارتر عن الشخصية المزدوجة لفلوبير . فهناك أولا *غوستاف* (أي الاسم الأول الدال على الطفل والشخص ، وعلاقته بالأم والأب والمشاكل النفسية) . وهناك ثانيا *فلوبير* (أي الاسم الثاني الخاص بالكاتب والشخصية العامة ، واحتكاكه بالعالم والواقع الخارجي) . فسارتر جمع بين كلتا الناحيتين : تاريخ غوستاف والانتاج الأدبي لفلوبير . وكذلك الأمر فيما يخص العلاقة بين الأسطورة والذات الفردية ، أو بين الكاتب ورؤياه للعالم ، أو بين ما هو شخصي وخصوصي فينا ، وبين ما هو جماعي . ومن خلال هذه الكيمياء ، من خلال هذا الحوار المتفاعل والديالكتيكي تتولَّد شرارة الأدب .

حاوره ، وقدَّم للمحاورة ، وترجمها :

هاشم صالح

١٩٩٠/٤/٢٧

إشارات :

(١) هذا النقد الذاتي ، أو العودة النقدية على الذات لا تعني أبدا التنكر للأعمال الماضية ـ أو الأعمال الأولى . وانما تعني فقط أن هناك مرحلتين في التعامل مع الغرب : مرحلة الانبهار الأولى والوقوع تحت رهبة قوته وتفوقه . ثم المرحلة الواقعية الثانية حيث يبدو على حقيقته كنتيجة لتطور تاريخي محدد ، وليس كمعجزة هبطت من السماء ، أو كتفوق أزلي وعنصري على الآخرين . وللتوصل إلى هذه المرحلة الثانية في فهم الغرب يبغي المرور بالمرحلة الأولى ، وينبغي إمضاء سنوات عديدة ليس فقط في جامعاته وإنما أيضا في معمعة حياته اليومية . . . عندئذ يمكن أن يراه العربي على حقيقته ، بكل سلبياته وإيجابياته . ان تقديم اتجاهات النقد الحديث وميشيل فوكو ودريدا ودبلوز وغيرهم ضروري ومفيد ، ولكنه لا يكفي إطلاقا لفهم حقيقة الغرب . ينبغي الاهتمام بتيارات أخرى وأسماء أخرى أيضا ، كما وينبغي العودة إلى الوراء كثيرا لمعرفة حقيقة الغرب ومنشئه . (العلاقة مع الغرب تشبه العلاقة مع الحب ، فمرحلة الانبهار تسبق عادة المرحلة

الواقعية واكتشاف النواقص والخيبات. .)

(٢) أعتقد أن تقديم مختلف اتجاهات النقد الأدبي الحديث إلى اللغة العربية مهم بشرط أن نستطيع ربط كل ذلك بتراثنا النقدي الكلاسيكي لمعرفة أوجه التشابه والقطيعة. بعدئذ نستطيع عن طريق المقارعة والمقارنة أن نتوصل إلى تشكيل نقد جديد يستحق صفة العروبة والحداثة في آن معا. لكن هذا عمل ضخم يتطلب فرق عديدة من الباحثين لانجازه.

(٣) ولد لوسيان غولدمان في رومانيا عام ١٩١٣ ومات عام ١٩٧٠، في باريس. وقد جاء إلى فرنسا لاجئا بعد أن درس في رومانيا وفيينا، وزوريخ، وحصل على معرفة واسعة بالفلسفة الألمانية وكتب لوكاتش. وكانت منهجيته في البداية تدعى «سوسيولوجيا ديالكتيكية للأدب». ولكن بعد ظهور البنيوية وصعودها انصاع للزي الرائج ودعاها «بالبنيوية التاريخية». والهمّ الأساسي الذي كان يشغله هو معرفة نمط العلاقات التي تربط بين العمل الأدبي وبين الوسط الاجتماعي والاقتصادي الذي أحاط بولادته. وقد أراد تجاوز فكرة «الانعكاس» الشهيرة للواقعية الاشتراكية، هذه الفكرة التي تقول بأن العمل الأدبي ما هو إلا انعكاس مباشر للواقع المادي. وأراد أن يقدم نظرية نقدية مستوحاة من الماركسية، ومع ذلك تتمتع بالمصداقية بعد أن فقدت الواقعية الاشتراكية كل مصداقية.

(٤) بالطبع يستطيع النقاد الغربيون بعد ان استنفدوا مناهج دراسة الأعمال الأدبية من جهة مبدعها أو انتاجها، أن ينتقلوا إلى المرحلة التالية فيدرسونها من جهة متلقيها. . . هذا ترف بالنسبة للناقد العربي الذي لا يزال يتخبط في متاهات المرحلة الأولى. ثم من يستطيع أن يقوم بالتحريات الميدانية في أوساط القراء العرب لمعرفة في أي وسط ينتشر شعر محمود درويش أكثر من غيره، أو شعر أدونيس، أو شعر نزار قباني، أو البياتي، أو السياب، أو سعدي يوسف، الخ. . ؟ ربما اكتشفنا عندئذ أشياء لم تكن في الحسبان. وعلى أي حال فإن التحريات الميدانية لا تزال شبه ممنوعة في بلداننا العربية خصوصا فيما يتعلق بالدراسات الاجتماعية، وذلك لأسباب معقدة لا داعي للخوض فيها هنا.

(٥) شارل مورون ناقد فرنسي (١٨٩٩ - ١٩٦٦). له مكانة خاصة في مجال النقد الذي يستلهم نظرية التحليل النفسي الفرويدية، ويعتبر الأكثر جدية والأكثر رصانة وفائدة للدراسات الشعرية والأدبية. ومنهجيته تدعى بمنهجية «النقد النفسي» (Psycho- Critique)، وهي تشمل أربع مراحل متتالية: *أولا*: يأخذ الناقد المجموعات الشعرية الكاملة لشاعر ما وينضّدها فوق بعضها البعض من البداية وحتى النهاية لكي يكتشف شبكة المجازات والأشكال الأسطورية الهوسية والحالات الدرامية المتكررة المسيطرة عليها. بمعنى أنه يتتبع دراسة هذه المجازات الأساسية (بعضهم يقول الصور) مُنذ المجموعة الأولى حيث تكون البذور الأولى وحتى آخر مجموعة لمعرفة ما طرأ عليها من تحولات أثناء الطريق والعمر الطويل. *وثانيا*: بعد أن يفرز الناقد هذه المجازات الأساسية *والهوسية* يقوم بتحليلها من أجل إكتشاف «الأسطورة الشخصية» بصفتها بنية تشمل خلاصة العمل، أو عصارة كل المجازات في النهاية. *وثالثا*: يستخدم منهجية التحليل النفسي من أجل تفسير هذه الأسطورة بصفتها تجلّياً لعقدة نفسية أو هلوسة غير واعية لدى الشاعر. *ورابعا*: التحقق من صحة النتائج الحاصلة عن طريق مقارنتها *بالسيرة الذاتية الحقيقية للشاعر*. هكذا نجد أن مورون يقوم بمسار معاكس للمسار الذي كان يتبعه المحللون الأوائل كماري بونابرت مثلا. فهذه الأخيرة كانت تنظر إلى السيرة الذاتية للشاعر قبل أن تنظر إلى أعماله. . . وأعتقد أنه لو طبقت منهجية مورون على شعرنا العربي (الحديث أو القديم) لأعطت نتائج مشجعة. ولكن من الذي يستطيع تطبيقها؟ بل من الذي يستطيع فهمها، والسيطرة عليها أولاً قبل نقلها وتطبيقها؟ يلزم على الباحث في البداية أن يكون مطلعا اطلاعاً واسعاً على التحليل النفسي، وعلى أساليب الدراسة الأدبية قبل أن يتنطح لهذه المهمة. ويقول مورون بأن دراسة شاعر واحد نفسه تتطلب سنوات عديدة من العمل. واذن فالمسألة ليست بسيطة.

(٦) بعد أعمال فرويد، الأستاذ المؤسس للتحليل النفسي في مجال للأدب والفن وغيرهما، تجيء أعمال تلميذته المباشرة الأرستقراطية الفرنسية ماري بونابرت. وقد اشتهرت بدراستها الضخمة عن الشاعر الأمريكي *ادغار آلان بو*. وأحسنت الاختيار لأنه كان مليئا بالعقد والأوجاع النفسية، وبالتالي قابلا للتشريح النفسي بسهولة. وقد نشرت دراستها لأول مرة عام ١٩٣٣ وركزت همها على دراسة سيرته الذاتية ووقائع حياته الفاجعة من أجل تفسير أعماله. (مسار معاكس تماما لمسار شارل مورون). أما شارل بودوان فقد نشر عام ١٩٤٣ كتاباً بعنوان: *التحليل النفسي لفيكتور هيغو*.

ريبورتاج

بلاد مُلَثَّمة

دافيد غروسمان

لمناسبة إنهاء الانتفاضة الفلسطينية الباسلة سنتها الثانية، وتدشينها الثالثة، زار الكاتب العبري دافيد غروسمان مخيم عسكر ومدينة نابلس في الضفة الفلسطينية المحتلة. وفي أعقاب تلك الزيارة كتب غروسمـان ملحقاً خاصاً حول المناسبة انفردت بنشره صحيفة «يديعوت أحرونوت»، في إطار ملحقها الخاص الذي أصدرته حول المناسبة نفسها، في عدد الثامن من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٩.

وقد جاء ملحق غروسمان هذا بعد سنتين ونصف السنة من نشر كتابه المعروف حول المناطق المحتلة، الذي صدر تحت عنوان «الزمن الأصفر»، وقامت مجلة «الكرمل» بنشر ترجمة كاملة له. وهنا، أيضاً، ترجمة كاملة لنص غروسمان الذي يحمل عنوان «بلاد ملثمة»، على أن يُقْرأ بعض فقراته بتحفّظ كبير، لأنه يقول «نصف» الحقيقة أحياناً.

(أ)

حين يرفـع الـطبيب البـطانية عن رِجل نضال عارضة الطفولية، أرى هناك، بين قطع الجبس واللفافات، طلوع الشعرات الأولى لرجُل المستقبل. في لحظة يخطر ببالي تفكير حول هذه الكلمة، «انتفاضة». هذا التعبير الغريب، غير الدارج بالعبرية، الذي اختير لوصف الهبة الفلسطينية: انتفاضة من الغبار والتراب، طبعاً. ولكن، ربما بغير قصد، تصف هذه الكلمة جوهر العملية وفحواها الأساس. انتفاضة ـ تعني النفض أو الانتفاض. الانتقال من الوضع الطفولي أو الولودي، غير الناضج، إلى النضج والتبلور.

إنه في الثانية عشرة من عمره. ممتقع ذو عينين كبيرتين. أطلقوا عليه النار بينما كان سائراً في أحد شوارع قريته عرابة، المجاورة لجنين. يقول إنه لم ير الجيش، قط. اخترقت رجله رصاصة من الصنف

الذي يتفجر في داخل الجسم. منذ اسبوعين وهو على سرير العلاج هنا، في مستشفى «الاتحاد» في نابلس. أصدقاء من القرية يأتون لعيادته. يجلبون له الهدايا والحلوى. في القرية وبين أصدقائه يعتبر نضال مقاتلاً وبطلاً ـ هكذا يقول بصعوبة ثم يغفو للحظة. يفتح عينيه ثانية. مشوب بالغموض. «وهل أنت أيضاً تعتبر نفسك بطلاً أم أن الاصابة لم تكن إلا سوء طالع؟» أسأله. يحدق بي بيأس: «هذه إرادة الله، أن أكون أنا المصاب. ليت الله يخفف عني»، يقول، ويغفو، ثم يصحو مكابراً: «أكثر ما أتوق إلى دراجتي الهوائية. في القرية كنت أتنقل كل الوقت على دراجتي». انتظر حتى يغفو مرة أخرى لكي أسأل الطبيب ما إذا كان الفتى سيقدر على ركوب دراجته الهوائية في المستقبل، بعد.

سنتـان للانتفـاضة. في سيارة الأجرة التي تنطلق من باب العامود في القدس الشرقية يجلس الركاب منطوين على أنفسهم، كل في حاله، كل في همومه ومشاكله. يدفعون الأجرة للسائق بالعملة الاسرائيلية، كمن يتعامل مع كذبة متفق عليها. موشي شاريت وموشي مونتفيوري يتنقلان بين الأيدي (الإشارة إلى أوراق نقدية اسرائيلية عليها صور شاريت ومونتفيوري ـ المترجم). عبر الاذاعة يشجع راديو دمشق «الإخـوة في الأرض المحتلة» ويبث لهم ساعة «أغان لفلسطين». يتشاور الركاب حول أفضل الطرق للسفر من أجل التخلص من واحد، على الأقل، من الحواجز العديدة التي أقامها الجيش في الطرق. وحين يصف لهم المذيع الدمشقي نضالهم البطولي ينقلون نظراتهم بين بعضهم البعض ـ ربما بسبب وجودي بينهم، أيضاً؟ ـ مبدين تعبيراً عديم المعنى تقريباً لمن جعلوه، رغماً عنه، رمزاً.

فيمـا بعد، وعندما يسترسل المذيع في بياناته المنمقة الطنانة، ترتسم هنا وهناك على الوجوه ملامح احتقار تجاهه. للفلسطينيين حساب طويل مع الدول العربية. كراهية عميقة وحادة لاذعة تجاه أولئك الذين تاجروا في مصيرهم واستغلوهم لاذكاء لهيب النزاع. «نحن»، قال لي شاب في مخيم عسكر، «كنا فتيل تكريس النزاع الاسرائيلي ـ العربي: مرة تشعلنا اسرائيل ومرة تشعلنا الدول العربية». وفي الوسط كانوا هم يخمدون.

بعد ذلك اندلعت الانتفاضة.

سنتان. وماذا تغير؟

أولاً ـ وقبل كل شيء ـ الألوان. الضفة الغربية رمادية شهباء وزاهدة متقشفة. ليس بسبب الزمهرير المكدِّر وكاسر القلب فحسب. بنظرة سطحية تبدو الأرض كأنها انتهت من نفسها. كأنما سُفك دمها. هذا المنظر يبدو لاذعاً أضعافاً في أريحا: أريحا المدللة، مدينة الاصطياف الممدّدة حول ساحاتها، تبدو، هذه الأيام، مهجورة وشاحبة كامدة. شوارع طويلة وفارغة ملأى بأبواب الحوانيت المغلقة، وثمة أشخاص معدودون يسرعون الخطى. ساحة السوق خالية.

للمشاهد من الخارج تبدو الضفة الغربية، هذه الأيام، مثل الجانب الآخر للسجادة. ولكن، ينبغي المرور عبر هذا الشحوب المضلِّل، إلى ما وراء النقاب الرمادي، وعندئذ ينكشف الأمر كما هو على حقيقته، النسيج الجديد، الحي والقوي الألوان: الانبعاث.

في غرفة جانبية في أحد المنازل في مخيم عسكر للاجئين، اجتمع ستة شبان من قادة المخيم. معظمهم يتحدثون بالعبرية. جميعهم خريجو دورات التوعية الوطنية التي تقام برعاية دولة اسرائيل في السجون ومعسكرات الاعتقال. الرتبة فيما بينهم تتحدد ـ في ما تتحدد به ـ بعدد السنوات التي قضاها الشخص في السجن. اتفق على أن يسموا أنفسهم بأسماء شخصية مستعارة وعلى أن لا أكشف تفاصيل دالة عنهم. سوية معي جلس بسام عيد، صحفي من سكان مخيم شعفاط، النشيط في منظمة «بتسيلم» (مركز المعلومات الاسرائيلي لحقوق الانسان في المناطق المحتلة).

عبارات الترحيب والمجاملة قصيرة ومختصرة. أقصر من المعتاد. كأنما تضاءل لديهم الصبر على المجاملات وزخرف الكلام. الوقت يضغط. خارج الغرفة تُسمع أصوات الأولاد الذين يلعبون هناك، في الوحل. عرفات أسماهم «جنرالات المستقبل». محدثوي يستذكرون كيف كانوا هم أيضاً مثل هؤلاء الأولاد، قبل زمن قصير جداً.

«هؤلاء الأولاد»، يقول نبيل، «لم يعرفوا ولو يوماً واحداً من الحرية».

«ولكنك أنت أيضاً لم تشعر بأنك حر تماماً تحت حكم حسين». يطرق هنيهة. صحيح، حقاً.

«وأبوك أيضاً لم يكن متحرراً تحت حكم البريطانيين».

«صحيح. وجدي أيضاً تحت حكم الأتراك. هل ترى؟»، يضحك: «إنني أتوق إلى أمر لم أتعرف عليه ولم أعرفه. هذا يأتي بالولادة. وهذا ما لم تفهموه أنتم».

«هل نتكلم؟»

«ابدأ»!

(ب)

في زياراتي الأخيرة إلى الضفة أدركت أنني أتحدث هناك ـ صدفة أم لا ـ مع شبان، فقط. حين كتبت «الزمن الأصفر» كانت هنالك لحظات قليلة جداً بقيت فيها وحيداً مع أشخاص شبان. دائماً تقريباً كان في الغرفة، أحياناً كخلفية فقط، كشارة اعتدال، شخص بالغ أو مسن، حذر ومُصالح، يخفّف اندفاع الشباب والتهاب مشاعرهم. أما في هذه الأيام فالآية معكوسة: الشبان هم المقررون.

الشبان يقررون كل شيء: من يتحدث مع الغريب، ومتى تفتح الحوانيت، متى تنظم مسيرة أو مظاهرة ضد الجنود، أي شكل يأخذ النضال في القرية، من يعيش ومن يموت. لست أعرف من هو

القائد الأعلى لهذه الانتفاضة وكم عمره. لكن يبدو الآن أنه لم يعد بحاجة إلى املاء التعليمات والأوامر المفصّلة لادارة أشكال النضال: جنده الشبان يعرفون الآن ملاءمة رأيهم لرأيه. يؤيدون، حتى النهاية، كل نبضة شبابية مجبولة بالمثالية، والتصميم، والتجدد، والاندفاع، والقساوة، والشعور بالوحدة.

مثلما أن حرب الأيام الستة كانت بمثابة مرسم تدشين وبلوغ سن الرشد لجيل اسرائيلي كامل، هكـذا الحال مع الفلسطينيين الشبان الذين يجتازون الآن سوية مرسم التدشين الانتفاضي. الكبار والمسنون ـ حتى عندما يتماثلون مع النضال والأهداف ـ يبدون، أحياناً، كأنهم مجندين رغماً عنهم: حين يمر مرافقيّ الشبان الملثمون، أسياداً، في أزقة المخيم يهب الكبار من كلا الجانبين يحيونهم بامتثال: مهابة واحترام نعم. لكن، أيضاً، تخوف بسيط، بيولوجي، أمام إرادة الجيل الجديد وأنا أشعر، بالـذات، أن لدى الكبـار والمسنين شكـوكـاً وتساؤلات تجاه «الفلسطيني الجديد»، تجاه الانقلاب النفساني الذي طرأ في طبيعة الفلسطيني بعد مئة عام من الخنوع.

□

«أكثر من ١٥٠ شخصاً ممن اشتبهتم بتعاونهم مع اسرائيل قد قتلتم في الأشهر الأخيرة. إنكم تتحدثون عن الديمقراطية التي تبغون سيادتها في الدولة الفلسطينية. فكيف تتفق الديمقراطية مع قتل كهذا؟». نبيل: «الجميع في اسرائيل، بمن فيهم ذوو الآراء المتناقضة والمتطرفة، غيئولا أو يوسي، أو حتى كهـانا، يؤيدون، في نهاية المطاف، الدولة الصهيونية. أما عندنا فالخائن يُقتل. أولئك الذين يضرون بمجرد نضالنا من أجل دولتنا المستقلة. إنها حرب على البقاء بيننا وبينهم. ألئن وجدت غصناً واحداً مريضاً في شجرتك، ألا تقطعه؟».

صلاح: «عندكم، فعنونو خانكم، ألـم تعاقبوه؟»

ـ «لم نقتله».

ـ «وقبل أن تكون لكم دولة، ألـم يقتلوا الخونة؟»

ـ «نعم قتلوا. لكنهم لا يفاخرون بذلك. بالعكس. وحتى لو قتلوا فلم يمثلوا بالجثث بعد ذلك. لم يقطعوا الرؤوس. عندنا لم يكن إلا حادثُ قتل سياسي خلال سني الدولة الأربعين».

صلاح: «ذاك هو قانونكم. ولنا قانون آخر».

«هذه هي القضية بالضبط»، أقول: «فهذا ما نخافه. قانونكم الآخر. العنف. لبنان ثانية».

نبيل: «اسمع: حين تصبح لنا دولة ستكون القوانين والتقييدات التي سنفرضها على أنفسنا صارمة جداً. فاستقـلالنـا سيكون أقسى وأشد حملاً علينا من الانتفاضة. سنفرض على أنفسنا ألف قانون وتقييد. الاستقلال هو مسؤولية كبرى».

خالد: «حين يسود وضع طبيعي بين الشعبين، الاسرائيلي والفلسطيني، يجب أن تكون القاعدة

عدم انهيار السلام كله بسبب حادث ما ضدكم. هاك مثالاً ما حدث في رأس برقة: شرطي مصري - شرطي! ممثل السلطة! - أطلق النار وقتل اسرائيليين أبرياء. فهل سقط السلام بين اسرائيل ومصر جراء ذلك؟ عليكم فقط أن تبدأوا الاعتياد على التفكير بأن سلاماً كهذا ممكن أيضاً بينكم وبيننا، عندما تقوم دولتنا».

□

ربما كان هذا هو الأمر الأساس الذي تغير: «عندما» حلّت مكان «إذا». إنهم واثقون بذلك، ويقنعون أنفسهم به حتى إزالة الشك. إنهم الآن ينظرون بأمل إلى ما وراء كتف الجندي. حتى لو لم يكن ثمة سبب ملموس للأمل، وحتى لو أن الرأي العام العالمي توقف عن الانشغال بانتفاضتهم لصالح التحولات في الكتلة الشرقية - فإنهم يعيشون الـ «عندما» يفعلون ذلك بالتصميم والاقتناع نفسهما اللذين نمّوا بواسطتهما من قبل وَهمَ الانتقام من اسرائيل والعودة إلى بيوتهم.

لكنهم لا يكتفون فقط بالأمل البراق: في هاتين السنتين أقامت قيادة الانتفاضة أساساً واسعاً ومتيناً للحياة المستقلة بانفصال عنّا: في الضفة الغربية وقطاع غزة أقيمت أجهزة وأنظمة مستقلة في مجالات الطب والزراعة والتعليم والشرطة. اليوم، تتوفر بدائل محلية لجزء كبير من المنتوجات الاسرائيلية. عائلات عديدة عادت إلى نظام الانتاج الذاتي. والفلسطينيون يأكلون، اليوم، فقط من الزيتون الذي ينتجونه محلياً وليس من ذلك المستورد من اسرائيل (وهم يؤكدون هذه الحقيقة بافتخار). وإذا كانت قبل بضع سنوات بعض أراض مهملة ومهجورة لأن أصحابها فضلوا العمل بالأجرة داخل حدود اسرائيل، فإن الحركة الآن قد انقلبت ليعود الناس إلى العمل في قراهم وأراضيهم. في العديد من البيوت تجد اليوم أقفاصاً وحظائر توفر الاستهلاك الذاتي من البيض واللحوم.

ومع انهيار جهاز الشرطة أخذ الشبان على عواتقهم، في عدد كبير من القرى، هذه المهمة، وأصبحوا العنوان والحَكَم في مراقبة السير وتسوية النزاعات، والخلافات، بين الجيران، وحتى بين الأزواج، فضلاً عن الاضطلاع بمهام الحراسة وغيرها.

«الشبيبة» عرضت على الأطباء الذين عملوا في المستشفيات الحكومية أجوراً أعلى، وتمويلاً لاقتناء معدات وتجهيزات لقاء استقالتهم من عملهم، وانتقالهم إلى العمل «أطباء مهمات» في تقديم العلاج لجرحى الانتفاضة. المدارس في المناطق كانت مغلقة معظم فترة الانتفاضة، لكن القيادة استأجرت شققاً، وجمعت مدرسين ومدرسات وحاضنات للجيل الصغير، وبفعل الضرورة وُضعت، أيضاً، برامج تدريس مستقلة.

في قرية بيت أمّـر، في الطريق إلى الخليل - قرية قدمت عدداً كبيراً من الضحايا، القتلى والجرحى، في زمن الانتفاضة - حدثني أحد القادة الشبان المحليين قبل شهر وقال: «ليس عندنا اليوم

أي تبذير، لا في الأموال ولا في الوقت. ذات مرة كنت تأتي إلى هنا فترى أننا نقضي النهار كله جالسين في المقهى، أو في زوايا الشوارع. هكذا كنا نضيع جهدنا ونهيم في احباطنا. أما اليوم فكل لحظة مخصصة للنضال. إحضار الخبز إلى البيت رغم الوضع الاقتصادي. التخلص، أكثر فأكثر، من الارتباط باسرائيل. تربية الأولاد وتعليمهم. تطوير وتحسين أنفسنا استعداداً للأيام القادمة».

صمت يخيم علينا وبيننا. أحدق النظر في الرجال الشبان الجالسين بصحبتي، في وجوههم التي عبست وانقبضت فجأة أمامي. في لحظات كهذه أفكر: لا أمل. نحن وهم نتكلم بلغات مختلفة تماماً. لن نلتقي، أبداً.

ولكن، ثمة أمر واحد أود قوله لأنفسنا، لبيتنا في الداخل: ليس لاسرائيل وللاحتلال، بالطبع، قسط في بلورة التقاليد وطبائع السلوك في المجتمع العربي. إنه، وفق مفاهيمنا، مجتمع عنيف، أكثر سرعة في سفك الدم. يكفي أن ننظر إلى ما يحدث في لبنان، أن نتذكر الحرب الايرانية ـ العراقية وكيف ذبح الأسد معارضيه. ولكن، عند نفورنا من الظواهر الحاصلة اليوم في المناطق علينا أن نتذكر أمراً إضافياً آخر: لنا نحن، أيضاً، قسط ما في بلورة نمط حياة هؤلاء الشبان الفلسطينيين وتقاليدهم: نحن الذين خلقنا لهم، خلال السنوات الاثنتين والعشرين الأخيرة، واقعاً عفناً ومشوَّهاً من أساسه: لمصلحة الاحتلال، شجعنا الوشاية المتبادلة بينهم، الكذب، الخيانة، العنف الداخلي، ونمينا في داخلهم الغرائز الأكثر انحطاطاً. . فخر للاحتلال!

من الصعب تقدير عمق توغلنا في مسامات حياتهم. بممارسات عديدة جداً نفذناها تجاههم، بحضورهم، أظهرنا لهم، دون إدراك، مدى رخص الانسان وحياة الانسان في أعيننا. في كل هذه السنوات حكمنا الفلسطينيين، أيضاً، باستغلالنا المخادع والبشع عناصر جنائية محلية: عملاء، وشاة، «طوابير خامسة». منحناهم الأسلحة والسطوة وغضضنا الطرف عن جرائمهم وفسادهم، زرعنا الفتن بين حمائل وعائلات رامين تفتيتها من الداخل، وتوريطها بآلاف الخيوط المعقدة. حرضنا واستغللنا أولاداً وأطفالاً ضد آبائهم، أكدنا ـ في كل تحركاتنا ومؤامراتنا ـ كم هي عظيمة قوة العنف وكم هي كبيرة نجاعته (وفي الوقت نفسه وعظناهم، وكأنهم أطفال، بأن «بالعنف لن تحققوا شيئاً»!)

بأساليب وممارسات مذلّة، ومهينة، أثبتنا لهم أن الشجاعة معناها الخوف الذي لم يواجه بعد بالامتحان والتهديد، وأن الاستقامة ليست إلا التحايل الذي لم يضطر، بعد، إلى مواجهة الاغراء؛ وأن الأخلاق واحترام الانسان ليست إلا منمقات فارغة.

تلك هي أساليب كل سلطة احتلالية، منذ الأزل. وفي هذا أعتقد أننا لم نكن أقل نجاعة من الآخرين. القضية هي أن سلطة احتلالنا استمرت زمناً أطول، نسبياً، من احتلالات أخرى في قرننا هذا. وما بدأ وانتهى، في حالات أخرى، كتشويه مؤقت تحول عندنا إلى واقع ثابت، إلى طريقة حياة.

ليس بسببنا فقط، بالطبع، نشأت في المجتمع الفلسطيني هذه الظواهر المستنكرة. لكن لنا، بالطبع، سهم أسود في ذلك.

□

«بالمقابل، قبل ثلاث سنوات أو أربع»، يقول لي خالد، «كنت تمشي في شوارعنا فترى الأطفال في سن الخامسة يتعاطون المخدرات، أما اليوم فهذا غير قائم، مستحيل، لأن الأمر يضر بالانتفاضة. تعاطي الكحول، أيضاً، اختفى. في السابق كانت هنا ـ بسبب الخوف من الوشايات، أساساً ـ غربة بين الناس. شكوك ومخاوف. لم يرد أحد أن يسمع من الآخر. أما اليوم، فإذا ما وقعت مصيبة في طرف المخيم، تجد الجميع يذهب إلى هناك، للمساعدة. وإذا ما كان لشخص ما ولد وحيد، والولد يريد الاسهام في الانتفاضة، فإننا نزوره في البيت ونقول للولد: مكانك وإسهامك أنت في مساعدة والدك، في الحانوت، في الحقل. هذا هو إسهامك. أما من له تسعة أولاد فبإمكانه المساهمة. يستطيع أن يقدم للأرض والوطن واحداً أو إثنين. لكن من له ولد واحد وحيد، فكيف يقدمه؟»

صلاح: «في بداية الانتفاضة، كان الشبان إذا رأوا شخصاً يبيع بضائع اسرائيلية يحرقونها. أما اليوم، فنحن نتصرف بذكاء: نأخذ البضائع ونوزعها على العائلات المحتاجة».

ناصر: «لا مجال للتنزهات أو الأفراح أو الحفلات. كيف أقدر على الفرح بينما جاري استشهد ابنه؟»

نبيل: «منذ اندلاع الانتفاضة انخفضت كثيراً قيمة المهور. كان الشاب في السابق يشقى ليجمع ثلاثة أو أربعة آلاف دينار لكي يتزوج. أما اليوم فيكفيني ألف دينار للزواج ولبناء بيت. شبان كثيرون يتزوجون في هذه الأيام».

محمد: «ويلدون باستمرار، أكثر من أي وقت مضى خلفاً للذين استشهدوا وللذين سيستشهدون».

خالد: «ولكن، أيضاً، بسبب منع التجول الدائم ومنع الخروج من المنازل». ضحك عال. الشبان الأعزاب يتأثرون فتحمر وجوههم. الكل مجند، أفكر: كل شيء يفقد ذاتيته، الصفة الشخصية، ويتحول إلى رمز: الأرض، الأشجار، الحجارة، الأولاد، الجثث، النسل.

ـ «وهل ترونه بطولة إرسال الأولاد والفتية لمواجهة جنود مسلحين؟».

ـ «ليس عندنا، بعد الآن، أولاد أو شيوخ»، يقول نبيل، «الجميع عندنا مجند. حين كانت تسمع، في السابق، طلقات نار في الخارج كان الآباء يحبسون أولادهم في المنازل. أما اليوم، فالآباء يرون أولادهم يندفعون ولا يحاولون وقفهم. بالعكس: تجدهم يقولون لهم: الله معكم».

خالد: «كل شيء عندنا تغير. اليوم انظر إلى نفسي في المرآة ولا أخجل. في الماضي كنت

أحترم رجل المخابرات. أقول له: «نعم، ياسيد»، لأن القانون بيديه. أما اليوم فلا يمكن أن تراه، فقط: يخشى الخروج من منزله. أليس هذا أكثر صدقاً وعدالة؟»

(ج)

يرتفع الضغط والحرارة في الغرفة. لا عداوة شخصية ضدي، ولكن، وبرغم ذلك ـ خلافاً لما كان في الماضي ـ أشعر، في هذه المرة، أنني في منطقة معادية. من السهل جداً التأكد هناك، في عسكر، كيف عمقت الانتفاضة وحددت شعور الفلسطينيين بمسؤوليتهم عن مصيرهم. أوضحت لهم كيانهم بشكل إيجابي، ليس تجاهنا فقط، وأزالت طمس الحدود الكاذب الذي خلقته سنوات الاحتلال الطويلة. ثمة من يعتبر تقرير المصير الجديد هذا خطراً. أنا أرى أنه أملنا الوحيد. الفلسطينيون ما قبل الانتفاضة كانوا ـ بمفهوم معين ـ أشخاصاً مستلبين يحتقرون أنفسهم. مع أولئك كان من الممكن، على ما يبدو، التعاون والمشاركة على الكذب فقط. أما مع الفلسطينيين الجدد فإننا نستطيع ـ إن أردنا ـ إقامة شراكة سليمة وطبيعية أكثر. إن أردنا وجرؤنا.

حقاً: لا عداوة شخصية ضدي. لكن الاستعداد قائم لدى الطرفين. شعور بواجب المسؤولية، رغم أننا هناك ثمانية أشخاص فقط، سبعة عرب ويهودي، جميعهم تحت سن السادسة والثلاثين، لا قدرة لهم على التأثير الحقيقي على الأحداث الكبيرة، فإن الأمر لا ينتقص من كون الحوار الدائر هنا هو بين ممثلين: ومن ناحية معينة، لنا مصلحة مشتركة أيضاً، لأننا، أبناء الجيل الجديد هذا، يهوداً أو فلسطينيين، ندفع من لحمنا ثمن الحرب القادمة.

فتى سَكُوت يُحضر وجبة الغداء: لحوم، أرز، حمص، لبنة، مخللات وصلصات. جميعنا يهدأ قليلاً. ملامح الوجوه تلين.

نتخلص، رويدا رويدا، من المجهولية، من الغربة والتشكك والآراء المسبقة. ابتسامة. حسابات صغيرة بينهم. هاهم كما هم: ها هي وجوه الملثمين.

وسائل الاعلام العالمية جعلت من هؤلاء الناس أعجوبة، مثلاً أعلى. ساسة اسرائيليون من اليمين يحاولون تصويرهم كأنهم شياطين. لكن التمجيد المتحمس من جانب الصحافة العالمية مثله مثل اللاأنسنة المرعوبة من جانب اليمين ـ كلاهما تعبير عن الشيء نفسه: تأكيد الانسانية. وليس من هذه الزاوية فقط أهمية الجلوس والتحدث معهم أكثر فأكثر. للتأكد من أن الشيطان ليس رهيباً جداً وليس مقدساً جداً: بشر تعاونوا، خلال عقدين، مع احتلالنا وتعلموا التأقلم معه بما لا يثير الاحترام. للتأكد من أن غالبيتهم يريدون لأنفسهم ولأولادهم ما نريده، بغالبيتنا، لأنفسنا ولأولادنا. في هذا بالذات، هدف خصومنا ودوافعهم وممارستهم الحياتية، يكمن أملنا. وأيضاً ـ في وجه الشبه بين الشعبين. في

الشبه القائم بين اسرائيليين وفلسطينيين أبناء الطبقات المتوازية في المجتمعين.

بالتأكيد: رغم الفوارق المعروفة، رغم فوارق الثقافات التي أشرت إلى بعضها، نحن نشبههم وهم يشبهوننا. إنها ملاحظة قد تثير كثيرين في الجانبين. لكن، آه كم نشبههم ويشبهوننا: في الذكاء، في الاجتهاد والحيوية، في القدرة على الحياة، في السخرية، في السخرية الذاتية، في الحساسية، في القدرات الكامنة، في شكل تأثرنا بالكلمات، في التحايل، في حكمة البقاء... كل هذه تطوي في داخلها الأمل في إقامة بنية اقتصادية، ثقافية، سياسية خلّاقة، مبدعة وناجعة، بين الاسرائيليين والفلسطينيين (الذين يسميهم العرب، حسداً، «اليهود الذين بين العرب»). الفوارق والتناقضات قائمة وستبقى، طبعاً. لكنني لا أشك في أننا سنفاجأ جداً في الظروف الطبيعية، وحين نسمح لأنفسنا بتحسس الآمال، وليس المخاوف فقط.

يرفع محمد كأس «الكولا»: طعم الحياة، ويضحك. يقترب مني أحدهم ويقول: «حين هُزم منتخبكم أمام منتخب كولومبيا، هل تعرف أي احتفال أقمنا هنا؟ كل المخيم احتفل. رقصنا حتى الصباح». (ملاحظة حقيرة جداً، برأيي). يغمسون الخبز بالحمص، باللبنة، بالزيت (محلي! محلي!). صلاح يريني عكازة خشبية معلقة على مسمار. كان يستعملها عندما أصيب بكسر في ساقه جراء ضرب الجنود. مثلها تجد اليوم في بيوت عديدة حتى بعد أن انتهت الحاجة إلى استعمالها: مثل ميداليات. المضيفون يتحادثون فيما بينهم، يتناقشون: هل تزداد قوة «حماس»؟ من الذي يريد العيش في دولة إسلامية متدينة؟ ماذا ستكون المرحلة القادمة؟ التقط الجملة التالية: «يستطيع جيش أن يدمر جيشاً آخر. لكن الجيش لا يستطيع تدمير شعب».

□

«ولكن، كم وقتاً تستطيعون الصمود»، اسأل، «كم وقتاً يمكن العيش هكذا؟». «لقد اعتدنا»، يؤكدون كرجل واحد. صلاح: «أولادي ينامون بلا مشاكل على أنغام الرصاص. بالنسبة لهم،تهليلة». ويقول نبيل: «إننا نصعد على سلم تحترق درجاته من خلفنا. لا مكان ننزل إليه». «ورغم ذلك، فإن حكومتنا تعاند مثلكم، على الأقل، بينما هي أقوى منكم بكثير. ماذا سيحصل إن لم تصل إلى تسوية مع ممثلكم، مع م.ت.ف؟».

صمت. اقتراب لجوهر المشكلة، على ما يبدو.

«خلال سنتين كنا نقذف الحجارة»، يقول خالد بحذر. «لقد خدمنا الحجر فترة معينة».

«و؟»

«صبرنا ينفد».

«كانت للحجر قوة دعائية إعلامية»، يوضح نبيل: «الحجر ضد البندقية استقطب تعاطفاً أكبر

وأوسع في العالم. لكن إذا ما استمر الحال على هذا المنوال ـ يزداد عدد منفذي العمليات الانتحارية وعدد الذين يستخدمون السلاح ضد جنودكم».

«لقد أعطيناكم كل شيء»، يقول محمد: «عرفات وافق على الاعتراف باسرائيل، وافق على الحديث عن دولتين، عن السلام، عن كل شيء. أما أنتم فلم تقدموا شيئاً، أي مقابل. بيننا أيضاً من يقول كل الوقت: «يجب التساوم، يجب صنع السلام في أية شروط». لكننا نرى أن الاسرائيليين لا يتحركون قيد أنملة عن موقفهم. وفي نهاية الأمر لابد أن نمل المعتدلين واعتدالهم».

ـ «وإذا، رغم ذلك، لم نوافق؟ ونواصل رفض التفاوض مع م. ت. ف، ونحاربكم لكي نقضي على الانتفاضة؟».

«عندها تتغير م. ت. ف. وتعود إلى التطرف أكثر من الماضي وترسل انتحاريين كثيرين. وثمة إمكانية أخرى: أن تقوم قيادة جديدة للشعب ـ الجهاد الاسلامي. وربما «حماس». هؤلاء لا يريدون أية تسوية معكم. يريدون كل شيء. يريدون إقامة دولة اسلامية على أنقاضكم. مع كل كراهيتكم لـ م. ت. ف، إن لم تساعدونا كـ ـ م. ت. ف، فستتلقون «حماس»».

للتذكير: خبر في «هاآرتس» يوم ١٩٨٩/١١/٢٤: «تقديرات في الجيش تقول: لو أجريت، هذه الأيام، انتخابات في أنحاء الضفة الغربية لفازت الحركات الاسلامية المتطرفة، وفي مقدمتها «حماس»، بحوالى ٣٠٪ من مجمل الأصوات».

انتظِروا سنة أخرى، أقول في قلبي لكل دعاة القمع والقضاء على اختلافهم، لكل منتصبي القامة الذين يفهمون الطبيعة العربية، الحكماء أكثر من غيرهم، انتظروا سنة أخرى، انتظِروا سنتين أو ثلاثة: عرفات لم يعد شاباً. المعارضة في معسكره ستقوى باستمرار كلما تباعدت آمال الحل العادل. إذا لم يأت الجيل إلى محمد فسيصعد محمد إلى جبل آخر. فلسطينيون معتدلون وواقعيون كثيرون سييأسون ويتجهون إلى التطرف. قليلاً من عناد إضافي وأطواق أخرى، أيها الرفاق، وتمتلىء المنطقة بـ «حماس».

ـ «وإن تم الاتفاق فهل تكونون مستعدين للتنازل عن حقكم في العودة إلى يافا وحيفا؟».

يهب ناصر: «لن ننساهما، أبداً! يبدو التأثر واضحاً عليه لكنه يفرض الاعتدال على نفسه.

ينتصب خالد قبالته: «أنا سأنسى!».

ناصر: «هل تنسى يافا؟ كيف؟!».

خالد: «إن ضمنوا لي السلام العادل ـ فسأنسى يجب أن أنسى».

نبيل: «إذا ما نهب لي شخص ما حذاء، فهل أنساه؟، أبداً لكن إذا أعطوني شيئاً ما مقابله

فسآخذه وأنسى. في قلبي أذكره، بالطبع. لكن، في القلب فقط. إذا أعطوني حدود السبعة وستين فسألتزم بأن أنسى الثمانية وأربعين. لا خيار آخر».

ناصر (كالعاصفة، بعد أن صمت بصعوبة بالغة): «وأنا لن أنسى. في يافا لي بيت. يافا مسجلة في تاريخي، وكذلك حيفا!».

نبيل: «لا تصغ إليه. إنه يتحدث مثل أولئك بينكم الذين يقولون أنهم لن يخرجوا من هنا، أبداً. مثل شمير الذي قال أنه مستعد للحديث مع الشيطان ولكن ليس مع م.ت.ف، إنه مجرد حديث للحصول على ثمن أعلى».

□

سؤال: «عندنا، حتى المعتدلون يقولون أنه إذا ما تم التوصل إلى اتفاق معكم فلا يمكن القبول بأن يكون لكم جيش، دبابات أو طائرات». هنا فاجأتني جوقة اتفاق موحد: «ما حاجتنا إلى السلاح؟»، قال خالد، «إننا نريد حياة هادئة». «إذا ما كان الاتفاق جيداً فلن نخاف منكم»، قال نبيل، والآخرون وافقوا مشددين.

قال لي طبيب من مستشفى «الاتحاد» في نابلس في ذلك اليوم نفسه: «سنوافق، بالتأكيد، على نزع السلاح من دولتنا. لا أريد رؤية دماء أخرى، لا دماً عربياً ولا يهودياً». لست أعرف مدى تمثيلية هذه الأصوات. لكن المهم جداً هو حقيقة إسماعها صراحة. وبمدى ما استطعت الحكم ـ فقد قيلت بصدق، أيضاً.

ـ «لكنكم تعرفون جيداً أنهم يخافون عندنا من الحيل، من «خطتكم الكبيرة»: أن تحاولوا الحصول على حيفا ويافا والرملة واللد بعد أن تحصلوا على نابلس والخليل. لماذا يجب أن نصدقكم؟ كم من الارادة الحسنة تجاهنا أظهر العرب في الجيل الأخير؟».

ـ «عم تتحدث؟»، يقول لي محمد: «اسرائيل هي دولة قوية. متطورة أكثر منا الف مرة. نحن نبدأ من الصفر، تقريباً. من عصر الحجر. وحتى لو كنا أغبياء لنحاول ـ ماذا سنربح؟ ماذا تعتقد؟».

أعتقد ما يلي: أمامي عدو عاش في الأوهام عشرات السنين. في الأحلام عن ماض ناصع أو عن مستقبل بطولي. عندما كنت أسمع الفلسطينيين في الماضي يقسمون بأنهم سيعودون إلى حيفا، كنت أتفهم دخائلهم: من ليس لديه شيء حقيقي ملموس يستطيع طلب كل شيء. مثل ولد يحلم بأن يطاول القمر. عشرات السنين وعدوي يعيش خارج الزمن التاريخي، خارج أصول وقواعد اللعبة السياسية. في مثل هذه الظروف من «انعدام الوزن» كل شيء يميل إلى التطرف: الأوهام، الانتقام المطلق. من لديه عدو كهذا ـ مهمته العليا تكمن في أن يعيده إلى الواقع والواقعية ثانية، أن يربطه بأرض الواقع وأن يلزمه بأن يعمل في إطاره ومحدوديته.

إن يكن لعدوي مكان، أرض له ملكه، فلا بد أن يعود أيضاً إلى الزمن، يصبح حساساً وأكثر جاهـزية للتـأثـر. تكـون لديه أشياء كثيرة يخسـرهـا. وحقـاً، من الصعب علي كثيراً التصـديق بأن الفلسطينيين، إذا ما حققوا دولتهم، بعد أجيال من المعاناة والعذاب، سيجرؤون على تعريضها للخطر، أو التقدم، بلا سلاح، لاحتلال دولة اسرائيل. إنهم لا يفعلون هذا الآن حتى، في يأسهم الأكبر منا، وفي الوقت الذي ليس لديهم الكثير ليخسروه. فلماذا يفعلونه في المستقبل؟

«وإذا فعلوا؟ وإذا حاولوا؟» يسأل السائلون.

إن فعلوا فسيكون جيشنا مضطراً إلى مواجهتهم. وسينتصر. إن اتضح أن قصدهم غير شريف خلال المفـاوضات، أو عند تحقيقها التدريجي، الحذر والمحسوب ـ فعندها نتصرف مثلما يتطلب الوضع: إن اضطررنا إلى المحاربة، نحارب. إنها المجازفة المحسوبة التي علينا أن نسلك: تخوف من حرب ضد دولة فلسطينية صغيرة، منزوعة السلاح ربما، مقابل الخطر الأكيد، الأكثر تهديداً، الذي ينطوي عليه استمرار الاحتلال. وأكثر من ذلك، فإذا ما اضطررنا إلى الحرب نكون، على الأقل، على علم بالأسباب. يكون لدينا الشعور بأننا عملنا كل شيء، كل شيء، من أجل السلام. إنني أقدر أننا لن نصل إلى هذا، إلى الحرب، وأن السلام الجديد سيخلق العناصر والأجهزة التي ستكون لها مصلحة في بقائه وتعزيزه. (حتى السلام البارد بيننا وبين مصر صمد جيداً في حرب لبنان، في تفجير الفرن الذري في العراق، وفي الانتفاضة). لو أننا، فقط نتصرف بحكمة وتعقل نستطيع ـ بواسطة السلام ـ جعل جماهير الشعب الفلسطيني، التي عافت الحروب والمعاناة، حليفتنا الأكثر تحمساً واهتماماً ضد أي طرف متـطرف ومهـووس. ليس بالسهـل أن يتنازل الفلسطينيون عن الأمل الوحيد والفريد الذي نستطيع عرضه عليهم ووضعه نصب أعينهم.

□

«هل تعرفون»، سألت، «إن ثمة عندنا من يقول أنه إذا انسحبنا من المناطق، وتم التوصل إلى تسوية بيننا وبينكم، فلا حاجة إلى أية علاقات أو صلات معكم. طلاق. فصل تام. وربما أيضاً سور بيننا وبينكم».

«لماذا السور؟ لماذا تريدون الطلاق؟» (مثيرة ومؤثرة كانت لهجة الاهانة الصادرة عن محمد. كأنما كانت تقول: لن تكونوا، أبداً، مستعدين للاعتراف بأننا متساوون معكم). «لماذا؟ ألسنا شعباً مجتهداً؟ ألسنا شعباً ذكياً؟ ألسنا شعباً يعرف التعلم ويريد التقدم؟ ستكون لكلا شعبينا فائدة كبرى إن عملنا معاً وتعاونّا».

نبيل: «الفائدة الاقتصادية، بالأساس. من حولكم اثنتان وعشرون دولة عربية، ونحن نستطيع أن نكون جسركم إليها. وإن ساد الهدوء في المنطقة فيكون أسهل لكم، أيضاً، أن تطبقوا صهيونيتكم،

يعم الرفاة ويختفي العنف ويأتي إليكم مهاجرون كثيرون لا يرغبون في ذلك الآن».

أعود بذاكرتي إلى ما سمعت من الفلسطينيين عند كتابة «الزمن الأصفر»: مراراً وتكراراً سمعتهم يقولون: «نحن نريد حلاً بالقوة، لا بالتسوية». «ما أُخذ بالقوة - يسترد بالقوة». «حتى لو عرضوا عليّ قصراً فلن أقبله، بل سأنتظر استرداد أرضي التي أخذتم في قريتي». في الدهيشة، في نابلس، في الخليل، في القرى وفي الطرقات وفي مخيمات اللاجئين: أناس غذّوا أنفسهم بالكراهية والضغينة؛ نسجوا نقمتهم من خيوط الاهانة والذل، وأصبحوا ضيقي الأفق والعقل جراء التضاؤل الذاتي. يمكن الالتقاء بمثل أولئك الآن أيضاً، لكن في هذه الأيام تسمع للمرة الأولى وبصراحة علنية، أصوات مختلفة. مضامين جديدة. ينبغي الاصغاء إليها. لمصلحتنا نحن. فيها يكمن الأمل الكبير لنا. أن نتجاهلها ندفع بهم أيضاً إلى التطرف وإلى الصراع المطلق. أن نتجاوب معها قد نستطيع الفوز، أيضاً، بإصغاء أولئك الكثيرين الذين انجرفوا إلى «حماس» جراء يأسهم وإحباطهم.

وثمة أمر آخر: لا يمكن عدم التأثر بهذه الحيوية الفياضة التي تملأ نفوس الفلسطينيين اليوم. ربما هم منهكون اقتصادياً. ربما أصيبوا وتضرروا بألف صورة وصورة لكن الأمر الأكيد هو: مثلما أن «الوفرة» الاقتصادية التي نعموا بها قبل الانتفاضة لم تمنعها، كذلك فإن العوز الحالي لن يوقفها. العكس هو الصحيح: «الوفرة» - بمعنى معين - أذلتهم. أما النقص فيطهرهم. يغمرهم بالفخر والوحدة.

☐

كيف دارت علينا الدائرة؟ فبينما هم منغمسون في عملية ابداعية بنائية، نفسية ومادية، شخصية ووطنية على السواء، غرقنا نحن في بلادة الأحاسيس والوهن. نحن ندرك، بصورة ما، أننا نعيش الآن خضم لجنة تحقيق الغد. ورغم ذلك، بتسليم مسرنم، نخطو نحو الكارثة. المخاوف تحولت إلى قيم لنا. الاحتياجات إلى مُثُل. لدينا جيش عظيم لكننا حولناه، خطأ، من وسيلة إلى غاية. الفلسطينيون يتجددون، يحيون أنفسهم، ونحن جلّ طاقاتنا النفسية والروحية مستثمر في التجاهل والتعامي: في رفض الواقع أو محاولات تجاهله.

آه، أيها الاسرائيليون الشبان، أبناء الثامنة عشرة، الثلاثين، الخمسين، محبي هذه البلاد الذين لا تستسلمون ولا تهاجرون بسبب الوضع الاقتصادي/ عبء الخدمة الاحتياطية في الجيش/ العصبية والتوتر/ العدائية/ الاحساس بالجمود والاختناق/ أنتم، بنك الدم الكريم والمطيع، المستعد للنزف في أية أرض يُرسل إليها، دونما تفكير ودونما عناد: هذه هي، يا للعجب، حياتنا. لن يكون لنا زمن آخر. هذا التقوقع في دوائر خدمة الاحتياط - الضرائب، الجنون - الحروب، لا ينبغي أن يكون طريقة حياة. حتى الآن، لم يصدر المنشور الالهي رقم واحد الذي ينص على أننا والفلسطينيين محكومون بإبادة بعضنا البعض. ومن يؤمن بذلك فهو انهزامي. هو إنسان محتل يقضي على عالمه بيديه.

مثيرة هذه البساطة التي نتعامل ونتعاون بها مع هذا الواقع المشوّه، نقبله كأنما هو حقيقة ناجزة، نضفي عليه الشرعية ونمنحه المصداقية: «العرب لن يصنعوا السلام معنا، أبداً»، «إنهم لا يفهمون سوى القوة. إنني أعرفهم، اسمعني»!

لا تعرف ولا «بطيخ». ربما تعرف نفسك أنت: إنك لا تفهم سوى القوة. إنك، في الحقيقة، لا تريد السلام. ربما ليس ذنبك هذا. ربما لم يرشدوك إلى الطريق. قائد! - أصرخ من اليأس. لو كان لنا قائد، قائد حقيقي ومتنور، يدرك أن واجبه هو بلورة وعي شعبه من جديد، فتح آمال أمامه، نصف مملكة لقاء قائد!

إنني أخاطر هنا بنفسي وأسجل: ستكون لنا وللفلسطينيين مشاريع زراعية مشتركة، إن أردنا. عندما. ومشروع ري مشترك وموحد. وجامعة مشتركة يدرّس فيها - بين ما يدرس - تاريخ النزاع، وتدور معارك كلامية عنيفة. ويكون متنزه سياحي. وتكون شركات مشتركة. ومباريات رياضية مشتركة. آه؟ ماذا؟ مجنون؟ أحلام وخيال كاتب؟ الأكبر مني سناً يعرفون ويذكرون كيف كانت أوروبا، مثلاً، في سنة ١٩٤٥. أرض محروثة، مدمَّرة، بلا اقتصاد وبلا أسس. وخلال تسع سنوات وضعت الأسس للسوق الأوروبية المشتركة.

تسع سنين. الايمان فقط هو المطلوب. هل هذه سطحية وسذاجة؟ أم أن الساذج هو ذلك الذي يؤمن ويصدق بأننا سنستطيع فرض إرادتنا على المنطقة كلها إلى الأبد؟ وبأننا ستتمكن من السيطرة على ملايين الفلسطينيين إلى الأبد؟ وبأننا سنستطيع تجاهل العالم كله واشغاله بقضايانا إلى الأبد؟

(د)

نخرج إلى الخارج، إلى الشمس الغاربة. المخيم نفسه - منظر رهيب. لجان الكنيست لا تكثر من زياراتها إلى هنا. حصانة نفسية عالية مطلوبة للوقوف أمام هذه المشاهد، هذا الاهمال، هذا التلوث. في هذه المناظر: الناس والأولاد الذين لم نحبسهم نحن هنا. لكنهم سيكرهوننا، وسيصبون كرههم إلينا في قطع أسلحة ضدنا. ليست لدي الكلمات لوصف كل ما شاهدت هناك، في «عسكر». ولكن، عند التنقل ما بين قنوات المجاري المكشوفة، أمام البيوت التي مصاطبها باطون مكشوف والتي بطانيات تشكل لها أبواباً، وعند المرور أمام أعين الأولاد القدماء هنا، يتضح الأمر جلياً جداً: لا حالات جامدة. لا حالات ثابتة. فقط، أشخاص محددون يتجمدون. وكلما كبر وهم ثبات الوضع وسكونه، وكلما واصلنا تصديق العسكريين والسياسيين الذين يؤكدون ويطمئنون بأن الفلسطينيين ينكسرون، وأن الانتفاضة تخمد، كلما ازدادت مفاجآتنا، في المستقبل، من عظمة القوى التي ستنفجر ضدنا. عندئذ قد تبدو الانتفاضة مجرد تمرين، خفيف، على الذي ينتظرنا إن لم نتحرك بسرعة.

في العالم عامة، وفي الشرق الأوسط خاصة، وضع نادر الوجود، الآن، لنا فيه - ليس كالمعتاد-

افضليات عديدة. السياسة هي فن التوقيت الصحيح : لو توصلنا في ١٩٦٧ إلى تسوية مع حسين، ولو أصغت غولدا مئير في ١٩٧١ للسادات ومقترحاته، ولو بذلنا جهداً أكبر لانجاح محادثات الحكم الذاتي في ١٩٨٢ . . . لمنعنا وقوع عدة كوارث، وحفظنا أرواحاً عديدة جداً.

حكماؤنا رحمهم الله قالوا: «مثلما أن الزيتون لا يخرج زيته إلا بالعصر، كذلك بنو اسرائيل لا يعودون إلى الصواب إلا بالعذاب». ليتنا نفهم ما علينا أن نفعله قبل أن نصل العصر. ليتنا نجد في أنفسنا القوة للتغلب على مخاوفنا ـ الصادقة والموهومة. ليتنا ننجح في أن نخرج من أنفسنا أيضاً السذاجة الصحيحة المطلوبة لنا الآن ـ السذاجة الذكية، سذاجة «وعلى الرغم من ذلك» التي بفضلها أنجزنا في السابق، في هذه البلاد، أموراً هامة وقيّمة.

في سيارة الأجرة التي تنطلق من الساحة في نابلس، أسافر إلى القدس. هنا، أيضاً، يتشاور الركاب الستة الآخرون فيما بينهم حول الطريق التي سيختارون السير فيها لتلافي حاجز واحد على الأقل من الحواجز التي تنتظرهم في الطريق. إنهم يفعلون ذلك بذكاء. الحواجز في مفترق «تفوح» والجلزون و«شيلا» لا يمكن تجاوزها، على ما يبدو. حسناً. نسافر. نصل إلى الحاجز. ثلاثون دقيقة انتظار. جنود شبان يقفون عند الحاجز. يفحصون الأوراق. يتحدثون مع بعضهم، أحياناً. يضحكون بصوت عال. قافلة طويلة، طابور كبير، من السيارات في المفترق. في سيارة الأجرة التي نحن فيها يخيم الصمت. لا أحد يتحدث. ربما بسبب وجودي وربما لا.

ولد في حوالى الثالثة من العمر يجلس في حضن والده. الركاب يتثاءبون، يشعلون السجائر. يستدير الولد وينظر في عيني والده. يبتسم الولد فيبتسم الوالد. وجنودنا يقتلون الوقت في المفترق. ازعاج بسيط، فقط. لا عنف. ثلاثة حواجز كهذه تنتظرنا في الطريق. خمسون دقيقة من الانتظار لحركة يد مستخفة تصدر عن جندي لا مبال في الحواجز الثلاثة، في الطريق من نابلس إلى القدس. الزمن فقط هو الذي يسيل، لا دماء. نحن جالسون. ننتظر والجنود يتمازحون فيما بينهم على جانب الطريق.

قبل ذلك بدقائق معدودات، في مدينة نابلس، شاهدت جندياً اسرائيلياً خرج من بناية البريد وتوجه إلى البناية المقابلة. كان يرتجف خوفاً. استدار حول نفسه بضع مرات وسط الشارع المكتظ. سلاحه كان مجهزاً. يقفز من هنا إلى هناك. توقف الناس وراحوا يراقبونه بلا تعبير. وكذلك السائقون المسجونون في عشرات السيارات. آه، كم هي عديمة التعبير وجوههم، آه كم هم ملثمون، من جانبنا، حتى وهم مكشوفون.

جندي شاب، مُذَهَّب، يتوجه إلينا ويشير، باستهتار، بأن نتحرك. نمر بجانبه ببطء. المسافرون ينظرون إلى أمام. أنا فقط أنظر إلى الجندي عبر الزجاج. يواصل الولد الابتسام كأنما ببساطة يرى كل ما يجري حوله. آه، شبيبتنا الذهبية. آه، أيها العلم الأزرق والأبيض الطاهر المثير للشفقة وهو يرتفع،

معزولاً عن كل شيء، فوق نقطة حاجز بائسة في الجلزون، فوق أكياس رمل مثقوبة، فوق الأسلاك الشائكة. آه، يا وطني الذي ينتحر ببطء.

ديسمبر ١٩٨٩

عن العبرية:

سليم سلامة

الطوق

(شهادات من شعب الانتفاضة) (٣)

امتياز دياب

دخلت المطعم الصغير، ورأيتُ صديقتي تحتل إحدى الطاولات الأربع فيه. تبادلنا القبلات، وجلست مقابلها وسألتها: هل ستبقين طويلاً في البلد؟

قالت: والدي مريض. أعتقد أنه في آخر أيامه، سأبقى هنا بجانب والدتي، وسأنتهز الفرصة لأجري بعض التحقيقات للمجلة التي أعمل فيها.

وصل طبق الحمص ازدان بحبات الصنوبر المحمرة، وسبحت ذرات الفلفل الأحمر على سطح زيت الزيتون الذي ترك برك صغيرة من أثر المعلقة التي مرت عليه لتعطيه شكلاً دائرياً، ووُضِعَتْ أرغفة ساخنة على ورقة. لم أنتظر دعوة أحد لأشترك في الطعام. رائحة الأرغفة وحدها شدتني من أنفي ولم أعترض على برنامج صديقتي التي قالت: لدي موعد مع صديق يهودي يسكن في تل أبيب، تأتين معي ثم نذهب إلى بيت شقيقتي في مساكن الجامعة لنرتاح، ونتبادل الأخبار. وافقت على البرنامج وفكرت بأبي شكري ومطعمه في القدس، وفكرت لو عرف عن هذا المطعم وجودة حمصه لقال: أنتم أصبحتم مثل السيّاح لا تعرفون من الحمص إلا اسمه.

انتهينا من طبق الحمص الذي عاد أبيض، وبخطوة واحدة كنا في الشارع.

في شارع ضيق ولجنا أحد أبوابه. صعدنا إلى الطابق الرابع. احتلت الشقة منتصف السطح، وانتشرت على النصف الآخر كراس قديمة ومظلة شمسية حالت الوانها، باب الشقة مفتوح يظهر السرير في الناحية الثانية من الغرفة، يجلس على حافته شاب في الثلاثين، أشقر بعينين رماديتين. لم يتحرك عند دخولنا، اكتفى بالقول وبالعبرية أهلاً ثم أتم بالعبرية لصديقتي «متاي حزارت لآرتس؟» (متى عدتِ إلى البلاد؟)

التقطت كرسياً يشبه كراسي المقاهي وجلست عليه بعد أن القيت التحية وبالكاد ردّ تحيتي.

ردت صديقتي بعبرية صحيحة: منذ أيام فقط.

فسألها: وكيف حال زوجك؟

ـ يعمل كالعادة في المكتب ولكن يقول أنه عمل ممل ولا جديد هناك، ويرغب في الانتقال إلى بلد آخر.

ـ إلى أين يريد الذهاب؟

ـ إلى مصر إذا لم يسمحوا له بالعودة إلى هنا.

ـ مصر؟ وهل يستطيع الحياة في مصر؟ أنا لا أحتملها أكثر من اسبوعين.

ـ بلد عربي وهو يحب الشعب المصري، وهو الحل الأفضل إذا قطع الأمل بالعودة إلى هنا.

ـ وهل مازال لديه أمل بأن يسمحوا له بالعودة؟ الجو غير مناسب، ولا أدري لماذا لديه هذا الأمل.

كم يدهشني هؤلاء الفلسطينيون؟ كيف يأملون أن يسمح لهم بالعودة للعمل هنا وهم يعرفون أن السلطة تدفع أموالاً طائلة لتتخلص منهم؟

ـ لم يقطع الأمل أبداً، وهو ينتظر ليرتب بعض الأوراق وسيحاول مرة أخرى الدخول.

ـ لا بأس.. إن اليهود انتظروا ٢٠٠٠ عام، ولديه سنوات كثيرة مع الأمل.

ـ ولكن الفلسطينيين لا يعتقدون أنهم سينتظرون الفي عام (تضحك) وهاهم أمضوا أربعين عاماً فقط.

ـ (قهقه) لم يبق هناك سوى ١٩٦٠ عاماً، فعلاً الزمن يمر بسرعة.

ـ ولكن الفلسطينيين يتحدثون عن استمالة اليهود التقدميين وبهذا يسرّعون الأمور.

ـ ولكن اليهود الذين يؤمنون فعلاً بالقضية الفلسطينية يرحلون عن اسرائيل. إنهم لا يريدون أية علاقة مع اسرائيل.

ـ ولكن ها أنت هنا رغم الشهور الأخيرة الصعبة.

ـ وهل رأيت تلك الحقائب؟

ـ ماذا تعني؟

ـ سأرحل؟

ـ سترحل؟

ـ ودون رجعة

ـ ولكن هذا خطأ

ـ الخطأ أن أبقى، لا أريد أن أحارب. من أجل ماذا؟ ومن أجل من؟ ستتساقط السلطة هكذا واحداً تلو الآخر، ولن يحتاج الفلسطيني إلى الحرب، لأنه لا توجد أية منفعة لي وللكثيرين بالبقاء.

سأمضي وقتي هنا لأحمي نفسي من الذهاب إلى الخدمة، أو التهرب من دفع الضرائب، فلماذا؟ أريد أن أحيا دون حرب، هذه الحرب ليست حربي.

ـ ولكن إذا رحل الجميع كما تفعل أنت لن يتبقى من يقف معهم.

ـ أولاً لا حاجـة لهم بي، وثانياً إن رحيلي ورحيل العديدين سيثير الأسئلة للعديد من الشباب اليهـود، وسيضـطرون للبحث عن إجابات، وعندها سيصلون إلى النتيجة نفسها، وسألتقي بهم في الخارج على كل حال لماذا أنت هنا؟

ـ لأكتب عن الأحداث

ـ وهل الأحداث بحاجة لكتاباتك؟ وأين تنشريها؟

ـ في الصحف في الخارج

ـ ومن يقرأ هذه الصحف؟

ـ الناس

ـ سيقرأها الناس وبعد: ماذا سيحصل؟

ـ لا شيء، سيعرفون الحقيقة

ـ وهل تعتقدين أنهم لا يعرفون الحقيقة؟ هل تعتاشين من ذلك؟

ـ نعم

ـ هل يدفعون لك جيداً؟

ـ يماطلون أحياناً، لا يدفعون أحياناً.

ـ يعتبرون نشرهم للحقيقة مساهمة في التضامن أو أنهم قاموا بالواجب، فلماذا يدفعون؟

ـ ماذا تعني؟

ـ لا أعني شيئاً، ابحثي لك عن مهنة أخرى: بائعة فستق مثلاً.

ـ أنت قاسٍ.

ـ أريد أن أفهم لماذا يلهث الفلسطينيون وراء الصحافة؟ للإعلام؟ هذا هذر، لن يستطيعوا إقناع العالم بعدالة قضيتهم، لأن الصحافيين مع القوي. يجب على الفلسطينيين شراء الصحف، وإنشاء صحف، ولا يكفي استمالة صحفي لتغطية االاعلام. على كل حال بعد يوم سأكون بعيداً عن كل هذا.

ـ إلى أين أنت مسافر؟

ـ أولاً باريس، وإذا لم أجد ما أقتاته، دون سؤال العجوزين المساعدة، سأرحل إلى لوس انجلوس.

ـ وماذا يقول العجوزان عن الرحيل؟

ـ إنهما يؤمنان أنني ذاهب إلى رحلة سياحية لبضعة أشهر وسأعود عندما أشعر بالحنين.

ـ يوجد شيء من الحقيقة.

ـ أنت لا تفهمين، هما كالآخرين أتوا ليموتوا هنا. إن هذا المكان هو قبر لهم، ولقد عملوا الكثير من أجل الوصول لهذا القبر الهنيء، أي الآخرة مع أنهار العسل والحليب. لقد أخطأوا التعبير عندما قالوا عنها جنة عدن

ـ عن ماذا تتحدث؟ أنا لا أفهم

ـ انظري حولك، هل تعتقدين فعلاً إنها أجمل من البلاد الأخرى؟ هل هي أجمل من الريف الانجليزي؟ أو جبال سويسرا؟ إنها ليست جنة عدن ولا يوجد حليب ولا يوجد عسل. لو أحصيت عدد القبور لفاق عدد الأحياء. إنها بلاد المقابر، وجميعهم يحترمون المقابر، ويزورون القبور أكثر من زيارتهم للأحياء، لأنهم أقرب إلى حافة القبر من حافة الحياة.

ـ ولكن هناك آلافاً تهاجر إلى هنا!

ـ هذه بدعة، وكل بدعة لها معجبون، ومن يدري ربما يأتون ليقدموا أنفسهم قرابين، والذين يرون أنه لا يوجد هناك مكان معين لتقديم القربان فهم يرحلون، أو أنهم ينتبهون أن لا حياة هنا، فسيرحلون للبحث عن الحياة. إذا تلكّأوا هنا فسيتحولون إلى أداة لانتزاع الحياة من الآخرين.

ـ وماذا عن الجنود الصغار الذين ولدوا هنا؟

ـ هؤلاء ولدوا في القبور، وهم أموات منذ المهد كما يسمونه.

ـ أنت تتحدث بيأس

ـ أهذا اتهام؟ أم تحليل؟ إذا كان تحليلاً فأنت تتحدثين وكأنك من أعضاء السلطة الفاشلين، وإذا كان اتهاماً تتحدثين كمثقفي اسرائيل الذين ساهموا في بناء الدولة، ويشعرون بالذنب لهذه المساعدة، فيبقون هنا ليخففوا من الآلام التي اقترفتها أياديهم. وأنا لا ذنب لي ولا يد لي بهذا أو ذاك!

ـ آراؤك عجيبة

ـ أنا غير متملق، لو أردت التقرب من العرب لأصبحت شيئاً هاماً لديهم، وأكثر من ذلك لأعطوني احتراماً أكثر مما يحترمون أنفسهم، وسيعطونني فرصة لأن أقول لهم إنهم لا يعرفون كيف يعملون، وسيكون لي الحق بأن أتهمهم هذه الاتهامات إذ بالنسبة لهم يكفي أن أكون ضد اسرائيل لآخذ أجراً على ذلك، ولأكون بطلاً أكثر من أبطالهم الذين يموتون، أي سأكون محوراً للحديث والتحليل، هذا مضيعة للوقت.

ـ مازلت أعتقد أن مكانك هنا وليس في باريس

ـ لماذا؟ لأكون مادة تمرينية لصغار جواسيسهم؟

ـ لا تريد أن تتحمل أية مسؤولية؟

ـ هذا هو بالضبط ما أريد، دون مسؤولية، دون هموم. ولدت لكي أعيش، هل تعتقدين أننا ولدنا لنحمل الهموم والمسؤوليات؟ أو لنصبح مهمين؟ وأن يعتقد الحالمون أننا شيء مهم، ويجب التقرّب منا؟ وثم نربّت على أكتافهم برضى؟ هراء.. هراء...

ـ هل تعني أن لا تكون لديك هموم فهذه هي السعادة؟

ـ شيء من هذا صحيح

ـ هذا يجرني إلى التفكير أن تكون أبله أي أنك سعيد؟

ـ هذا الاستنتاج فيه شيء من الطبقية والاستعلاء السخيف، لا علاقة بين انعدام المسؤولية والهموم والبله. ربما هو جنون بنظر أولئك اللاهثين دائماً، لأن لا وقت لديهم ليتوقفوا ويفكروا إلى أبعد من ذلك. فهو استنتاج سريع ومريح للضمير، وربما سأستدعي إشفاقهم علي وعلى أمثالي من المجانين. والاشفاق بحد ذاته هو مسؤولية. عديدون هم الذين يقضون حياتهم بتوزيع الشفقات، وهذه مهنة بحد ذاتها لها مقومات السلطة، وإمكانيات الشهرة، مثلها مثل غيرها من المهن.

ـ الشفقة نوع من أنواع الاحتقار

ـ ولكن اعتاد الناس أن يعتبروها مهنة شريفة: «إنسان شفوق»، لها إيقاع موسيقي محترم.

ـ ولكن ها أنت تشفق على العالم بأسره، دون أن يكون لديك سلطة عليه.

ـ أنا لا أشفق على العالم بل أشفق على نفسي منه. لماذا تريدين تعديد الأسماء والمعاني للشفقة؟ العالم يغلي بأشياء حقيرة وأنا لا أريد أن تكون لي يد في هذا الغليان

ـ وهل وجودك في باريس أو لوس انجلوس سيحميك منه؟

ـ يبدو أنك تغيّبت كثيراً عن هذه البلاد. إنهم يعدون الحركات والهمسات، وإذا قلتِ لا دخل لي هذا يعني أنك خائنة

ـ وهل تعتقد أنهم يعدون حركاتك؟

ـ إنهم يعدون أحلامي، ويدخلون عليها، ويسألون شخصياتها، حتى أصبحت أحلامي تحت إمرتهم، وعندما أستيقظ أشعر دائماً بالغيظ

ـ هل تعتقد أن هناك الكثيرين لديهم الشعور نفسه؟

ـ لا أدري. أنا لا تحدث مع أحد عن أحلامي، ولكن لي أصدقاء رحلوا ولم يعودوا، وأعتقد أن الأسباب نفسها هي التي ساعدتهم على اتخاذ هذا القرار. لي صديق عاد منذ فترة من لوس انجلوس. بقي اسبوعاً في غرفة من غرف أحد الفنادق، ورفض أن يخرج، واضطرت عائلته أن تزوره في الفندق، وقال لي أن هذا المكان لم يعد يصلح حتى لزيارة قصيرة، وأنا نادم على هذه الفعلة.

ـ لماذا عاد؟

ـ ليؤكد القطيعة التامة ربما؟

ـ هل تعتقد أن هناك الكثيرين سيصلون لهذه النتيجة؟

ـ لا أدري. لا أعتقد، لأنهم غارقون في مهنة البكاء على من يفقدون يومياً، وما أن تنتهي موجة البكاء حتى يأتي بعدها الانتقام الأحمق، وهكذا دواليك. لا وقت لديهم للتفكير، وأحلامهم كوابيس، وحديث الصباح بعد النشرة الاخبارية مليء بالمرارة.

ـ هل ولد والدك هنا؟

ـ والدتي بولونية، وصلت بشعر أبيض خائف، ووالدي ولد هنا من أب مصري

ـ هل تتحدث العربية في البيت؟

ـ كان ممنوعاً أن نتحدث العربية في البيت، لأن والدتي احتقرت هذه اللغة، ربما لأنها لم تستطع أن تحتقر الذين تسببوا بشعرها الأبيض، فاحتقرت من لا ذنب لهم في ذلك. لأن ذلك كان أسهل، خاصة أنها مرت بتجارب صعبة جعلت منها امرأة قوية، ولكن في الوقت نفسه تعتبر نفسها امرأة متواضعة لأنها تزوجت من والدي، والعجيب أنها لم تكن تملك شروى نقير. والدي كان يملك دكاناً وبيتاً، والآن هي المالكة ووالدي سعيد بذلك. تريدين أن أبقى هنا لكي أرث وهما على قيد الحياة؟ وكان ردي أن يهب هذا الملك لمشوهي الحروب.

ـ هل خدمت في الجيش؟

ـ لا . . . ولم أقل لهم إنني لا أريد الخدمة، بل تظاهرت بالجنون. هذه الطريقة أسهل

ـ وكيف استطعت اقناعهم بجنونك؟

ـ كان يجب علي مقابلة أحد أطباء علم النفس، ويجب أن أنتظر في غرفة تتوسطها بركة مياه صغيرة، وعندما أتى دوري وقف الطبيب على باب غرفته المقابل لي تماماً، وأشار لي بأن أتقدم فنظرت في عينيه وسرت نحوه عابراً البركة بحذائي وسروالي، ودخلت الغرفة وكانت دهشته عظيمة إلى حد أنه لم يحتج للتحقيق معي كما هي العادة، ليتأكد أنني مجنون، وسلمني ورقة الإعفاء من الخدمة في اليوم نفسه.

ـ ماذا كان رد فعل والدك على ذلك؟

ـ والدي لم يهتم، والدتي خاب أملها، إذ يعني هذا أني لا أستطيع إدارة الدكان، كما لا أستطيع الحصول على الإرث دون وصاية

ـ وهل أنت سعيد بهذه النتيجة؟

ـ سعيد؟ لا . . . أعتقد أن من حقي الاختيار، وما يزعجني أنني اضطررت لهذا الأسلوب

للحصول على حقي، ولو ترك الخيار للمجندين الصغار لما اختاروا أن يدخلوا الجندية، على الأقل أرجو أن يكونوا كذلك.

ـ هناك العديد من جنود الاحتياط يرفضون الخدمة ويدخلون السجن بسبب رفضهم

ـ هؤلاء لا يجب أن يسمحوا لأحد أن يسجنهم بسبب ذلك، لأنهم لن يجدوا من يتعاطف معهم، إذا أن الأكثرية تعتبر الجندية أمراً طبيعياً، ومن الأفضل لهم الرحيل على هذه التضحية الخرقاء، والزهو أمام الرأي العام بأنهم سجنوا من أجل الانسانية. إن الرأي العام ينسى بسرعة وآلام الآخرين بالنسبة لهم حديث عابر لا غير.

ـ هل رسمت شيئاً في الشهور الأخيرة؟

ـ رسوماتي هي كوابيس، ولا أريد أن أطلع أحداً على كوابيسي

□

في المحطة المركزية للباصات، في العفولة، أوقفت سيارة أجرة وطلبت من سائقها أن يوصلني إلى دبورية. قال مندهشاً: لوحدك؟

ـ قلت: نعم

ـ يجب ألا تذهبي وحدك إلى قرية عربية، سيشدونك من شعرك وتختفين في مكان ما ولا يعرف مكانك أحد

ـ ولكن هذا يحدث في الضفة وفي غزة، ولم يحدث في هذه المناطق

ـ هراء كلهم سواء، في دبورية بالذات أحرقوا أحراشاً كاملة، منذ فترة قصيرة، والتقط الجنود العديد منهم وزج بهم في السجون.

ـ على كل حال إذا لم تأخذني أنت سأذهب مع سيارة أخرى

ـ على كيفك أنا حذرتك، ولو أني أتساءل ماذا يمكن أن تجدي في هؤلاء العرب؟

ـ أظنك عشت معهم أكثر مني، ولهجتك غريبة، هل أنت من مصر؟

ـ أصلي من سوريا على الحدود التركية، كانت عائلتي من الأغنياء، ولكن والدي فضل أن يعيش بين بني جنسه. العرب لا أمان لهم.

ـ أفضل أن أرى ذلك بنفسي

ـ أدار موتور السيارة وقال: ما علي إلا تحذيرك. قلت له: ولكن كيف ستعيش حياتك وأنت تخافهم؟

ـ فليذهبوا إلى غزة التي لفظتها الأردن ومصر. إن ما أتعجب منه هو تمسك حكومتنا ببؤرة الفقر هذه التي استنزفت قوى الجميع!

ـ هل توافق أن يذهب أولادك على غزة؟

ـ لدي ولـدان في الجيش، وإذا كان يتـوجب عليهم الـذهاب فيجب أن يذهبوا. في الأوامر العسكرية لا مزاح هناك

ـ ألم تتعب من الحروب؟

ـ بلى تعبت، والحقيقة أنهم يجب أن يجتمعوا. إن الانتفاضة شيء سيء للجهتين. هم خسروا الأرواح، إذ نحن الأقوياء ونملك السلاح، ونحن خسرنا السمعة الطيبة، والديمقراطية التي كنا نتحلى بها ونتباهى بها أمام العالم

ـ وماذا تقترح للحل؟

ـ أن يأخذوا غزة ويسكنوا فيها

ـ وماذا ستفعل بأهالي دبورية؟

ـ ليرحلوا أيضاً. ألا يريدون عرفات؟ ليذهبوا إليه.

بدأت السيارة تخترق مرج بن عامر لؤلؤة فلسطين كما يسميه أهالي المنطقة. امتدت الأراضي على مدى البصر خضراء يانعة، يتلاعب بها هواء نظيف. وانتشرت القرى في أطرافه. مررنا بقرية إكسال التي بدت ناعسة من ملاطفة الهواء. (تساءلت إذا كان أحمد مازال يبني بيته؟ منذ أربع سنوات وهو يعمل لإنهاء بناء البيت أملاً في الزواج الباهظ، وتساءلت هل سيرضى أحمد ويتنازل عن البيت وقطعة أرض سيرثها عن أهله في مرج بن عامر ليذهب إلى غزة كما يقول السائق؟) وسألت السائق: هل تعتقد أن أهالي القرى سيرضون بترك هذه الأرض الخضراء ويذهبوا إلى غزة؟

ـ هذا الحل الوحيد الذي أمامهم. نحن الأقوياء ونحن الذين نختار لهم.

ـ كنت تتحدث عن الديموقراطية التي تباهيت بها

ـ لا تدعي العاطفة تغلبك. لا دخل للديمقراطية هنا

كنا قد دخلنا القرية، وبدت نساء دبورية على النوافذ وعلى السطوح طلباً للشمس، ورؤية مشاة الـطريق. بدت أحـواض الـزهـور الـوحيدة في الشـارع كما وصفها لي محمد، وكان يقف بجانب الأحواض، وما أن رأى السيارة حتى انتزع يديه من جيوبه ولوح لي.

طلبت من السائق أن يقف. خرجت قبل أن أدفع الحساب، وسلمت على محمد الذي تبلل قميصه من العرق، وعندما تحولت للسائق لأدفع له كانت دهشته عظيمة لتحدثي العربية. تناول المبلغ وطار في سيارته وكأن العفاريت في أعقابه.

دخلت مع محمد إلى بيت أقارب له. رحبت بنا امرأة قدمها لي بأنها خالته. أخذتني من يدي

وأدخلتني غرفة اكتظت بالنساء، وتوارى محمد في غرفة أخرى تصاعدت منها أصوات الرجال. أجلستني خالته على حافة سرير مقابل عشرين امرأة أعمارهن متفاوتة ما بين عجوز طاعنة في السن وعجائز مازلن يبصرن إلى آخر الغرفة، ونساء في الأربعين، وطفلة رضيعة تناقلنها بين أياديهن، وكل منهن تطلق أصوات المناغشة للرضيعة، تاتا. . . قولي تاتا. . . ثم تطبع قبل على وجنة الطفلة، وتنقلها إلى جارتها، حتى لفت الرضيعة أحضان جميعهن، واستقرت في النهاية في حضن والدتها باكية. احتضنتها وهي تهدىء من روعها وتقول: لألأ يمة هذول تيتة. وعلقت خالة محمد: هذه خافت من عصبات روسهن خذيها لبرَّة.

وسألت أم محمد: لماذا كل هذه النسوة؟

قالت: جايات ليباركن لحماتي بالحج

إلتفت إلى حماتها وباركت لها بالحج، ردت داعية لي بزيارة الحج قريباً، وأدخلت يدها في صدرها وأخرجت سبحة زجاجية خضراء، وقالت: خذي هذه لك من ريحة الحج.

تناولتُها شاكرةً. قالت: سبحي عليها الله بفتحها بوجهك.

ثم سألت: خير إن شاء الله، رفيقة لمحمد؟

قلت: أنا جاي أسأل عن مشاركة أهل دبورية في الانتفاضة

قالت عجوز تجلس في الزاوية بصوت منهك: الانتفاضة؟ ماله الانتفاضة؟ كان عنا وأهلنا فيه ورحبنا فيه وكان مبسوط؟

وتصاعدت قهقهات مختلفة الأعمار، وقالت خالة محمد وهي تلتقط أنفاسها هذه الحجة بتفكر أن الانتفاضة راجل، ما تواخذيها كبيرة في العمر، وعلا صوت من الركن لامرأة بدأت العقد الخامس: الانتفاضة موجودة من أربعين سنة، جاي تسألي اليوم عن الانتفاضة؟ طول عمرنا في الانتفاضة، منعمر في القوة، مناكل في القوة، منجوز في القوة ومنخلّف بالقوة لا هم قابلين باللي أخذوه، ولا احنا قابلين باللي أخذوه.

همست جارتها: اسكتي. . اسكتي يا أم عمر

أم عمر: ليش أسكت؟ والله ما أنا ساكته، إخوتنا في الضفة نحروهم وأنا أسكت؟ ما كل الدنيا عارفة شو بصير وكمان بدك أسكت؟ لا والله ما أنا ساكته. ثم سكتت ولمعت عيناها الصغيرتان رغم الركن المظلم الذي جلست فيه.

ـ من وين الخالة؟

ـ من كوكب، كوكب أبو الهيجاء، وأصلنا من الدمون، لما طردونا من الدمون في الـ ٤٨ اتشردنا،

إشي راح على طمرة وإشي على كابول، ونحن على كوكب، وتجوزت في دبورية وأبوي راح مع اللي راحوا، لكن الحمد لله بقينا في بلدنا، وما شردنا على لبنان. اللي لحقوه (أصابهم) أهل لبنان ما حدا لحقه، لكن ما سلمنا من كلمة لاجئين. صحيح كل بلادنا بلد واحدة ولكن بلدنا هي الدمون لأنه يوم سكنا في كوكب قالوا عنا لاجئين، وفي دبورية بقولوا عني الغريبة، وهيهن (وهاهم) بقولوا بدهن يرحلوا على الضفة، فكرهم نقبل؟ صحيح أهل الضفة إخواننا لكن الضفة لأهل الضفة. هاي البلاد لأصحابها ونحن أصحابها، وهاي نحن قاعدين.

ـ العجـوز الـطاعنة: ياباي شو بتحكي كثير، رجّال إنتي؟ كل هالحكي وما ذكرتي اسم الله. تضاحكت النساء، بينما اقتربت مني إحدى الفتيات بصينية شاي، نهرتها إحدى النسوة وقالت لها: جيبي لها بالأول كزوز (شراب غازي) خليها تبورد. وفي لحظة عادت بكأس كزوز أصفر عندما رشفت الجرعة الأولى تبين لي أن غازه اختفى، وبدا طعمها غريباً. حاولت إعادتها في هدوء خوفاً أن تلاحظ إحداهن أنني لم أحبها، ولكن هيهات من هذه العيون التي لا تحيد عني، فقالت خالة محمد: ما حبتيه؟ ليه؟

قلت: لا ما بشرب شراب غازي

ـ غاز؟ من مين له الغاز؟ هذا كان زمان. اليوم في هالغلي، صاروا يزيدوه ميه، كل ما غليت الدنيا بزوده ميه لحد ما بقي منه غير لونه.

أطـل محمد برأسه من الباب وأشار إليّ، ودعت النساء وذهبت بصحبته ودخلنا الديوان الذي انتشرت الكراسي الخيزران في أطرافه. وتدلت السبحات وامتلأ جو الغرفة برائحة الدخان العربي. سلمت عليهم واحداً واحداً، وجلست حائرة. أطل طفل في الثالثة عشرة، نظر في الموجودين، واختار أحدهم وجلس ملاصقاً له، وربت الأخير على رأسه، وملّس الشعر الفاحم، ثم مال عليه بجذعه وهمس له بشيء. هز الطفل إحدى كتفيه خجلاً. وكأن الآخرين فهموا بماذا يهمس له فقالوا مشجعين: يلّا.. يلّا يا حسن ما تستحيش، يلا يا زلمة. وبعد مقاومة قليلة بدأ حسن يلقي قصيدة لمحمود درويش:

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان
ونعرف كنا شعوباً وصرنا حجارة
ونعرف كنت بلاداً وصرت دخان

وانخفض صوت حسن وقال بغنج: بديش، ثم حمل نفسه وهرب راكضاً إلى باحة الدار.

وقال أبو خالد الذي جلس حسن بجانبه: حسن حافظ شعر نزار قباني، ومحمود درويش، وسميح القاسم. رد عليه رجل يدخن سيجارة مذهبة وقال: خليه يحفظ أشعار وطنية. نزار قباني لليش، كله

قصص حب ما إلها طعمة وأجابه أبو خالد: ليه يا زلمة؟ والله نزار قباني كتب قصيدة عن الانتفاضة أحلى قصيدة

ـ صار شاعر الهوى وطني؟

ـ يا زلمة دنيا وبتتغير

ـ ما أحسن من محمود درويش

ـ محمود درويش؟ فضحنا محمود درويش مع التقدميين الاسرائيليين. أي هاي عملة بتتعمل بها الوقت؟

ـ انتفض رجل في الأربعينات من عمره وقال خليه قالها فعلاً في لحظة غضب. بدهن يمنعونا كمان من الغضب؟ كيف بدو الواحد يسبّ لما يغضب؟ بكلمات حلوة؟ ها، قُلّي وحياتك يلّا تفضل سبّ علي بدون ما أزعل منك. . أي هو قليل اللي عملوه؟ مَهُم قتلوا بطْلَعْ خمسميت واحد، نوقف مكتفين يعني؟ وكتف يديه متعجباً. يتساءل أحدهم: شو قال؟ شو قال؟

لا أحد يرد عليه، أعاد السؤال: شو قال يا زلمه؟

رد عليه: قالهن روحوا انقلعوا ارحلوا عنا، وحتى مش هيك مش بهاي الكلمات بالضبط. وقايمين القيامة على كلمة؟ لو بقيموا القيامة علّ بصير بغزة مثل ما قاموها على كلمة كان قلنا والله في عدل!!

قال الذي تساءل: اتركونا من الصياح شو بدنا نتقاتل يعني؟ المسامح كريم، ثم أردف سمعتوا. . ؟ إنه تولد في الضفة والقطاع في ليلة واحدة سبعة وستين صبي وثلاث بنات؟ هذه مش معجزة يا عالم؟!

أطلت إحدى النساء وكأنها تتنصت على حديث الرجال: صلي على النبي وقول الله يزيدهم. هذه حكمة الله، والله حتى بقولوا أنه في غزة بخلفوا بس صبيان؟!

أراد محمد الذي سكت مثلي طوال الحديث أن يغير مجرى الحديث ليساعدني على الدخول في النقاش، وقال: كيف ساهمت دبورية في الانتفاضة؟

ـ ساهمت مثل ما ساهمت غيرها من القرى، بالملابس والأغذية، أشرفت عليها لجان.

ـ وسألت عن الاعتقالات التي حدثت في دبورية، فأجاب: على الأقل ثلاثة.

ـ صار حرائق ومولوتوف؟

ـ نكتب على الحيطان نعم لمنظمة التحرير

ـ واعتقلوا شباب من دبورية، واعتقلوا سمية بنت عباس، بدك تروحي عندهم روح يا محمد معاها وارجعوا تعشوا.

سمية في العشرين، تتعلم الخياطه في حيفا في مدرسة يهودية. عندما دخلنا عليها كانت منهمكة في شطف البيت ورائحة الطلاء الجديد تنبعث من الجدران. جلسنا على «الفراندا» متفادين برك المياه التي لم تجف بعد.

جلست سمية، وقد رفعت بنطالها إلى نصف الساق، وعقصت شعرها الفاحم إلى الوراء، وأمنت خصلاته الأمامية بدبابيس بنية، وسألت: مين اللي قالكم أنه أوقفوني؟ أهل البلد؟ ايوه وقفوني بتهمة كتابة شعارات على الجدران، وكانت أول مرة أدخل فيها مركز الشرطة، حقق معي أربعة أشخاص كل واحد سؤال، ما ألحق أجاوب على هذا يجيني التاني بسؤال، وها صرت أنا مثل الطابة بينهم، حتى دوخوني من كثر الأسئلة، وكنت أنكر كل الاتهامات، وبعد ما يأسوا مني قالوا أن عندهم شريط فيديو وأنـا مصـورة فيه وأنا أكتب على الجدران، والدليل ضدك موجود هون وخبطوا على جارور الطاولة. أصررت على الانكار. ولم أخف من تهديدهم. بعدين عرضوا علي العمل معهم ضد أهل دبورية، وأخبرهم بكل ما يجري في البلد، هددوني وقالوا الدليل هنا، رفضت ولأني واثقة لم أعمل شيئاً، ولا يوجد لديهم دليل، وأعطاني رقم تلفون لأتصل به وأخبره من يكتب الشعارات على الجدران وقالوا: لن تكملي تعليمك إذا لم تتعاوني معنا. بعد فترة اتصل أحدهم بي على البيت وسألني عن الأخبار في البيت وعن البلد، ثم طلب من أبي أن يدعوه إلى شرب القهوة. المهم مسكوا الكل ما عدا اللي رمى حجارة وكتب الشعارات.

□

يتـرك البـاص ضجيج حيفا ويتوجه إلى القرى المحيطة بعكا، عبلين، طمرة، كابول، ثم عكا. تكدس العمال من جميع هذه القرى وفاحت رائحة العرق والدخان. ذقونهم نابتة، وعيونهم منكسرة ناعسة. بعضهم أرخوا رقابهم على أكتاف جيرانهم في المقعد، وبعضهم فتح الجريدة العبرية على أخبـار الـرياضـة، وآخرون تهامسوا بتعب. رغم الازدحام توقف الباص في كل محطة، وصعد إليه المزارعون بأكياس وسلال مليئة بالخضار الطازجة رائحتها خففت من ثقل الجو الخانق. على مفترق عبلين صعدت فتاة يبدو أنها ما زالت طالبة ارتدت جينزاً وقميصاً زهرياً، وتركت شعرها المجعد يتطاير مع الرياح النافذة من النوافذ، وتدلت من يدها محفظة قماش، وانتعلت حذاء ابيض رياضياً. تطلعت بثقة في الركاب، ووصلت بنظرها إلى جاري الذي تزحزح ودعاها للجلوس. تقدمت شاكرة وجلست نافخة على خصلة مجعدة تدلت حتى أنفها فأطارتها في الهواء للحظات، ثم عادت واستقرت بجانب أنفها، تلفتت حولها تمعنت في وجهي دون أن ترف لها عين، ثم نظرت إلى السهول الخضراء وعادت تتمعن في وجهي. أخرجت من محفظتها علكة نعناع قدمت لي واحدة وقالت: هذه أول مرة أراك في الباص؟ هل تتعلمين بالجامعة؟

ـ لا ، جاي زيارة

مضغت العلكة في فم مقفل ، وبلعت ريقها ، ورفعت يد بأظافر مطلية بالأحمر وخشخشت بأساور نحاسية

ـ من وين انتي؟

ـ ساكنة بره لكن اهلي في المنطقة

ـ نيالك! ساكنة بره، أنا بدي أسافر لو بلاقي منحة للتعليم في الخارج .

ـ شو بتتعلمي؟

ـ أدب عربي . أنا ما كنتش بدي أتعلم أدب عربي ، بس هذا الموضوع الوحيد اللي انقبلت فيه .

ـ شو كان بدك تدرسي؟

ـ محاماة، حلمي أتعلم محاماة، لكن هون القبول للمحاماة صعب للطلاب العرب . محاماة ، وطب، وهندسة ، في عدد محدود من المقاعد لهذه المواضيع .

ـ وحالياً مين أعطاك منحة؟

ـ بشتغل بالتنظيف . لو أهلي بعرفوا أنه هذا شغلي كان حبسوني في البيت، بس أنا قلت لهم أنه بعطي دروس خصوصية بالعربي ، أقساط الجامعة غالية ، أهلي بتطلي في جيوبهم بتشوفي باريس، ولا قرش .

ـ طيب كيف خلوكي تتعلمي؟

ـ مئة جاهة وجاهة ، وقبلوا بشرط أنه أروح على البيت كل يوم . رفضوا أني أسكن في مساكن الجامعة ، وهاي أنا بضيع من ثلاث لأربع ساعات على الطريق باصل البيت وراسي بتلف من السفر.

ـ طيب الجامعة ما بتعطي منحة؟

ـ لليهود بس . في صندوق القدس في أميركا ، أعطوا بعض الطلاب ٥٠٠ دولار بعثة . ما حدا رد ، لكن حتى لو أرسلوا ٥٠٠ دولار نقطة في بحر ، بعدين بدهن أحلف لهم على القرآن ليعطوني ، يعني الواحد بشعر أنه شحاذ؟ أحسن الواحد يموت ولا يشعر أنه شحاذ

ـ وين بتشتغلي تنضيف؟

ـ في حيفا عند اليهود

ـ وكيف علاقتك معهم في هذه الأيام؟

ـ صعبة كثير. كل ما بصير شي بالضفة بروح أنا خايفة . صاحبة البيت بتقول : شايفة شو عملوا فينا؟ ما برد أنا بدي أشتغل . لو بدي أقول اللي جاي عبالي أقوله كان طردوني . ويلي من أهلي ويلي منهن ، بالنسبة لي الحياة صفر في بير دون قرار . انتي تعلمتي هون؟ لو تعلمتي هون كان تعرفتي على

مشاكلنا في الجامعة، الطلاب اليهود بطالبوا بطردنا ولازم نفكر بأجار الباص، بأقساط الجامعة، بمشكلة السكن، وإذا وجد طالب منا سكن مع يهود، بعضهم يرفض السكن مع عرب. لي صديقة لما سكنت في الجامعة طالبوا البنات اليهوديات طردها من القسم، ولكن صديقتي ما سكتت، وصلت الادارة وصارت فضيحة، وأصرت أنها لن تنتقل من القسم، وقالت لهم إذا مش عاجبهن ليتركوا هن، واضطرت الادارة على الرضوخ، وسكنوا مع بعض، وفي النهاية عام من السكن المشترك، البنات اليهوديات صرن صديقاتها، وقلن لها أنه ما كانوا يفكروا أن العرب نضاف.

توقف الباص في منتصف الطريق، ترجل السائق ووقف في باب الباص، وصرخ من أعماقه يا أبو كامل يا أبو كامل، هات لك ضمتين بقدونس، أفاق العمال وتململ بعضهم وغير من وضعه. قالت الفتاة هذا السائق بيعملها كل يوم تقريباً، أنا بدي أعرف شو بعمل بالبقدونس كل يوم؟

ـ يمكن بعمل تبولة

ـ تبولة كل يوم؟ مش معقول!

هرع صبي مخترقاً الزرع الأخضر، حاملاً إبطاً من البقدونس، صعد درجتي الباص، ناول ابط البقدونس للسائق وجلس على أرض الباص بجانب السائق الذي سأله: كيف موسم الخيار؟ منيح؟

رفع الصبي رأساً حليقاً، وقال بصوت عال رفيع: أبوي مش مبسوط من الموسم، وبقول لو زرعنا بندورة كان أحسن.

السائق: ليش؟ التجار مش حاجزين الموسم من الشتاء؟

الصبي: حجزوا، بس مدفعوش.

السائق: وقلي دار أبو العبد شو زارعين أرضهم؟

الصبي: هذولاك زروعوا أبو كادو، بس برضه مش ماشي حالهم، لأنه شركة التصدير بتشتري بالأول من الكيبوتسات، وإذا كانوا محتاجين بشتروا من عنده عالفضلة يعني.

صعد صوت رجل لبس الحطة والعقال، قائلاً: والله يا عمي أنه أحسن شي نزرع قمح وشعير، ما بدها شغل ولا حواش، لكن الحكومة مانعة زراعة القمح، أعطت الحق للكيبوتسات لأنه أهون، وتركت زراعة الخيار لألنا يا ها لفلاحين، تحت الشمس الواحد بينقتل، والبنات بطلن يقبلوا ينزلوا على الحواش (القطاف)، من يوم فتحت مصانع الخياطة، انضبن فيها وتريحن من الشمس وبقلولك أنه أريح والقبض أهون وأضمن، والله يا خال معهن حق، شو فكرك لما الفلاح ما تنباعش زراعته من وين يجيب أجرة البنات؟

تزحزحت الفتاة من جانبي ووقفت وشدت حبل الجرس. نزلت في محطة امتدت الأراضي من حولها على مدى البصر. توقف الباص والتفتت الفتاة وقالت: أنا نازلة هون، بخاطرك. وقفزت إلى

الشارع، ومشت بين الحقول، وعقب الرجل ذو الحطة بعدما تبعها بنظره، لوين رايحة البنت والله ما عارفها، هذيك الناحية ما في غير أرض دار أبو الهيجا، مش على علمي أنه في عندهم بنات بتعلموا.

لم يرد عليه السائق الذي انحنى إلى الأمام بكل جذعه مع الباص الذي أسرع في منحدر قصير، ثم تحول إلى اليمين إلى قرية امتدت بيوتها من سفح الجبل، حتى التفت بالسهول المزروعة. وعند مفترق طرق نزل الرجل ذو الحطة حاملاً سلة برق فيها الفلفل الأخضر، وعندما وصلت قدماه أرض الشارع التفت للسائق وقال له: الله معك.

أكمل الباص ومرّ على ثلاث محطات نزل فيها معظم الركاب، ونزلتُ أنا في ساحة البريد. بدأ المغيب ناعساً في الشارع الخالي. علت طقطقة حجارة «الشيش بيش»، من إحدى النوافذ وصوت يقول: والله راحت عليك يا أبو مصطفى.

ولجت إحدى الحارات وكانت قفراً حتى من الأولاد، مع أن جميعهم عادوا من المدارس، وعادة لا تخلو القرية من ضجيج أولادها إلا إذا كانت هناك جنازة ستمر من الشارع.

وصلت بوابـة كبيرة وضربت بيدي على الحديد، وطلت فتاة ضرب شعرها إلى الشقرة لبست نظارات طبية وقالت: اتفضلي

سألتها: أخوك هون؟

ـ آه.. تفضلي.

ـ صعدت بضعة درجات ودخلت، كانت الغرفة أو الفرندا التي تحولت إلى غرفة، أقفلت بستائر بلاستيكية أو بالتريس كما يسمونه، وامتدت على ثلاثة جوانب مقاعد حديدية طويلة، فرشت عليها البسط الغزاوية المخططة. احتل نصف ناحية رجل مسن، اتكأ على ثلاثة مساند، ومد قدمين دون جوارب، وجلس بجانبه ثلاثة شباب عرفت منهم حسان، وقدمهم لي عمر، وياسر، جلست بجانب الفتاة التي استقبلتني مقابل العجوز الذي أسند نفسه بصعوبة، ودقق النظر بي وقال: مين الأخت؟

رفع حسان صوته وقال: صحفية يابا.

أرخى ظهره على المساند: بتكتب بالجرايد؟

حسان: آه بتكتب بالجرايد.

أبو حسان: بتكتب بالاتحاد؟ جريدتك؟ اللي مروح عليها مصرياتك؟

حسان: يابا؟! يا الله عاد

أبو حسان بهدوء: أنا قلت اشي؟ شوقلت، وين أمك؟

حسان: راحت عند إخواتي يسلقوا بليلة

أبو حسان: تسلق بليلة وتتركني لحالي

حسان: ما أنا هون

أبو حسان: أنا شو بدي فيك أنا بدي آكل

حسان: هاي سميرة هون، قومي يا سميرة اعملي أكل لأبوي

أبو حسان: بديش.. بديش. بدي استنى أمك، ثم عاد ونظر إليَّ كأنه رآني لحظتها وقال: من وين الست؟ بدك تنامي عنّا؟

حسان: آه بدها تنام عنا

أبو حسان: قوموا افرشوا لها، افرشوا لها الأوضة الشرقية بتنام مع سميرة.

حسان: طيب بكير على النوم، على مهل

أبو حسان: على مهل.. على مهل كيف بدك، ثم اغمض عينيه وراح في سبات سريع اتبه بشخير خفيف

نظر عمر كالمعتذر وقال: ما تآخذيه كبير في العمر وبدي يخرف

حسان: يا زلمة تقول الجريدة عدوته؟

عمر: إن اجيت للحق معاه حق، الجريدة ما فيها اشي ينقرا

حسان: اسكت يا زلمه، انت بتقراها لتعرف أنه فيها اشي ينقرا؟

تدخل ياسر وقال: ها... ها بدينا، اسكت يا عمر اي هو أنت دافع حقها؟

عمر: أنت يا ياسر اسكت، طول عمرك زلمة حكومة واسّى صرت رب الوطنية، شوي شوي لو بطلع في ايدك بدك تنظر.

ياسر: ولك أنا زلمة حكومة؟ ليش يابا.عشان كنت معلم مدرسة شو بدي اشتغل يا حبيبي؟ في عندك شغلة تشغلني اياها منين اعيش، واللا أنت بتجيبلي خبز لأولادي؟ قول عن حالك يوم أبناء بلد ويوم حركة ديموقراطية، وبكره يعلم الله.

حسان: علقت يا جماعة الخير حِلّونا إيه؟

سألت ياسر لماذا أنهى عمله في التدريس؟

قال ياسر مزهواً: بعد ستة أشهر من الانتفاضة

سألته: ماذا تعمل الآن؟

قال: تاجر

عمر بسخرية: بعد ما أمنت نص تقاعد، والتجارة أربح، كنت من الأول تشاطر.

ياسر بحنق: يا زلمة أنت مالك؟ لازم أفسر حالي لحضرتك؟

عمر: طيب وليه لما كنت تعلم، كنت تمنع الأولاد يطلعوا على المظاهرات، وليه ما علمتهن

تاريخ فلسطين، بدل ما تعلمهم تاريخ إسرائيل؟

ياسـر: أنا مش شغلتي أحرضهم اللي بدو يطلع على المظاهرات بطلع غصب عني، وأنا إذا سمعت الحكومة إني ما بقول ممنوع، بضربوني بأولادي وأنا صحيح في عندي نص تقاعد، وإسّى ولادي كبروا، واللي بدهن يعملوا يعملوا.

عمر: وفكرك أنه الدخول في الحزب عمل وطني، الداخل في الحزب أول إنسان محتمي من الحكومة، خاصة بعد الغزل اللي بصير بين الاتحاد السوفياتي وحكومتك.

ياسـر: وفكرك الحركة التقدمية، تقدمية؟ يا سيدي الحركة التقدمية ما فيها جديد إلا إنّا عدوّة الحزب الشيوعي؟ وبيلد هذا الجنرال راح يبقى جنرال.

حسـان: يا أخي ليش بتتقـاتلوا ليش، كل واحد ورأيه آخرتها أنتم أصحاب وبدل ما تقضّوها صياح، اشتغلوا مع بعض

عمر: إحنا حبيبي منشتغل اما هم مقضينها يبصموا، شو بتقول الاتحاد السوفيتي، بتشوفوا تاني يوم بجريدتهم، غورباتشوف رقص التقاليد ترقيص بين يوم وليلة، وهني على العميانه، احنا وراك يا سيدي

ياسر: أما أنتم ما في عندكم سيد لتلحقوه،

عمر: إحنا سيدنا ياسر عرفات

ياسر: واحنا سيدنا ياسر عرفات

عمر: وشو عملتوا أنتم للانتفاضة؟

ياسر: شو عملنا؟ مش عارف شو عملنا؟ أنا بس مبارح رجعت من جنين. وصلنا ١٤ طن أكل و٣٠٠ ألف شاقل تبرعات. هذا مبارح بس مبارح وهاي حسان شاهد.

عمر: أنت والله صاير إلك قلب، وعبرتوا المحسوم (نقطة تفتيش)؟

ياسر: صحيح أجبرونا نرمي الأكل، على الطريق لكن المصاري وصلناها

عمر ساخراً: الله يعطيكم العافية، تمت الانتفاضة بأعمالكم الخيّرة

ياسر: آه تمت. . . معلوم تمت.

فتح أبو حسان عينيه، ونظر فينا جميعاً وسأل: لشو بتتقاتلوا؟

ردّ عليه حسان: ما حدا تقاتل

ودون أن ينظر أبو حسان إلى ابنه قال: فكرت عم تتقاتلوا، قديش الساعة

حسان: الساعة سبعة

أبو حسان: وأمك لسّه ما إجت ليش ما إجت؟

حسان: يمكن راح تتعشى عند اخواتي

أبو حسان: وأنا تاركتني لحالي هون الله يسامحها.

انفجر حسان ضاحكاً والتفت إلي قائلاً: هذا أبوي عشقان أمي من أول وجديد.

أبو حسان حاول أن ينهض. لم يفلح، فمد يده في الهواء ناحية حسان الذي سارع وشده للأمام حتى جلس وأنزل قدميه. حرك أبو حسان أصابعه فطقطقت فقال بشيء كالغنج: آي سامع.. سامع جنابي مكسّرة.

حسان: من القعود قوم تمشى شوي

أبو حسان: بديش أتمشى إسّى بقع بكسر حالي. ثم نظر نحوي وسأل: الصحفية بعدها هون؟ قومي يابا روحي صارت الدنيا ليل

حسان: بدها تنام هون

أبو حسان موافق: هون هون، خليها تنام مع سميرة.. ثم أردف عن شو بدك تكتبي؟

أجاب حسان عني: بدها تكتب اللي بحكوه الناس

أبو حسان: كل الناس؟ الناس بتحكي حكي فاضي، وهذول (مشيراً إلى حسان وياسر وعمر) حكيهن أفضى من فاضي، كله مناقرة في مناقرة.. ثم سبحت عيناه في الفضاء وقال: أنا شفت فيروز بتغني بعكا، اليوم فيروز ختياره أكبر مني، بقولوا بعدها بتغني، أبصر كيف صار شكلها اليوم؟

حسان: متى غنت في عكا يابا؟

رفع أبو حسان يده إلى أعلى وقال: من زمان... زمان... قبل ما تسقط عكا بكتير، لما كانت عكا.. عكا.

سمعنا صوت الباب يفتح، قال أبو حسان: هذه أمك شوف... شوف... إذا هي

حسان: اللي فايت بدو يطل

سمعنا طرقعات على الدرج، تنبه أبو حسان وقال: هذه هي، هذه هي، ثم نادى يا فاطمة، يا فاطمة وين تركتيني لحالي. دخلت امرأة ممتلئة طويلة بوجه باسم نحيف، وقالت: شو بدك ترضع؟ أجا موعد الرضعة؟ كنت عند البنات اللي مثلي وين بروح؟ ثم التفتت نحونا وقالت: تتمسوا بالخير يا جماعة، ثم تركت جسداً منهكاً يأخذ مكانه بجانب أبو حسان، الذي اقترب من يدها الطويلة وأخذها بين يده. سحبتها منه وقالت: عزا. ما أنا على وضو، كتم حسان ضحكة وقال: أبوي يغازل أمي.

ردت أم حسان ضاحكة: آه فاق واستفاق، شفت؟ بدك تضحك الأولاد علينا؟ بعد ما شاب فوتوه الكتاب؟

أبـو حسان: خليهن يضحكوا.. أنا يوم ما كنت شاب ما كنتش رامي طولي طول النهار على

الكراسي. كانت الحارة ترجف مني، وتقول أبو حسان مرق اليوم؟ اليوم؟ اليوم صار مبارح. وكأنه أفاق من سبات، وأعيدت له حياته قال: في عنا ضيفة بدها تكتب عن الانتفاضة.

رفعت أم حسان قدميها عن الأرض ووضعتهما بجانبها، وقالت: يا حرام على أهل الضفة إحنا شو عاملين؟ والله ما هو طايلنا من الظلم اشي بحدهن (بجانبهم) أي والله يا حبيبتي غير الحسرة ما بطولنا الحسرة على اللي بروح الله يكون بعون أمهاتهم، شباب عم بتروح، واحنا شو بطلع بايدينا؟ ولا اشي! من يوم جمال عبد الناصر ما عاد في هيبة للعرب. تنحنح ياسر وقال: ما إجا من عبد الناصر غير النكسة.

عمر يضحك: ليه يا حبيبي ما هو كله من تحت راس صحابك الجدد سلاحهن ووعودهم مثل الرمل

احتقن ياسر وقال: الفاشل دايما بلزقها بغيره

عمر: خليك هيك، إنْ سوريا ذبحتْ منستنى الاتحاد السوفياتي شو بتقول أن الفلسطينية انذبحوا، مستني الاتحاد السوفياتي شو بتقول، استنى يا حبيبي، استنى تنشوف آخرتها وين.

هم ياسر أن يرد لكن صوتاً أتى من الخارج ينادي على حسان، فهمهم ياسر وقال: غاندي وصل

أطل شاب قصير أسمر شعره أسود، ما زال مبلولاً، وقطرات المياه تسيل على حاجبين كثيفين. سلم وجلس على طرف المقعد. .

سأله عمر: شو غاندي؟ ما طليتش مبارح كنت عند خطيبتك؟

المسمى غاندي ابتسم: آه يا سيدي، العالم بموت من الجوع، وما في شغل، والست وحياة راسك بدها دار وبدون هالشرط ما منتجوز. أنا أصلاً وين بدي ابني؟ أي هو في أرض عندي؟ يا أخي أفكر أنه هالمشروع راح يفشل.

ياسر: ما نت ما بتحمل، بدل ما تحكيها كلمة طيبة بدك اياها تعمل رب بندورة، عشان تقاطع الاقتصاد الاسرائيلي أصلاً هي فاهمة عشو أنت بتحكي.

غاندي: يا زلمه الواحد قاعد بدون هوية بدون أرض بدون كيان، وخايف يقول، وبدك إياني أروح أشتري علبة بندورة أنا زارعها؟

ياسر: ليش بدون هوية؟ ما عندك الجنسية الاسرائيلية؟

غاندي: يعني بدك ايانا نعمل زي القرعة اللي بتتحالى بشعرات جارتها؟ في الضفة بطالبوا باستقلال وجنسية، وأنا شو طالعلي؟ بكره بصير لهم دولة، وإحنا منبقى خدم لدولة إسرائيل دايرين على شغل المطاعم والفنادق، واحنا ما منعرف من العروبة إلا اسمها، ومش بس هيك، إحنا يا عمي العروبة ناسيتنا، وإن صارت فلسطين احنا كفّك على بلاطة، فلازم من اليوم نسمعهن صوتنا، بتضحك ياسر؟ اضحك يا سيدي. آه بدي أحاربهن بالبندورة، يا عمي إحنا الفلاحين، إحنا منطعميهن، هم بزرعوا

الفواكه، ومن الفواكه بتعيش؟

ياسر: أنا مش عارف مين اللي بود يسمعك؟

غاندي: بلاش ما حدا يسمعني، أنا بسمع حالي. أصلاً مين راح يسمعك إذا ما سمعك اليوم، دق الحديد وهو حامي، مين مستعد يروح يترك حاله وماله ويعيش في الضفة؟ أنت مستعد، ومن ناحية ثانية احنا في سجن من زمان سجن جغرافي، الدول العربية ما بتتعرف علينا، وبكره فلسطين عندها همومها لخمسين سنة لقدام، وينك إعادة فلسطينيي الخارج، وإقامة دوائر، ونظام ثابت، وإحنا على الفضلة!

ياسر: ما هو إذا صار سلام الطرق بتنفتح.

عمـر: سلام؟ سلام مع مين؟ زي السلام مع مصر؟ قول انتو رحتو ركض من سميح القاسم وانزل، المصريين انفسهم مش راضين عن هذا التنازل.

ياسـر: لازم نعيش في الواقع العلاقة مع مصر أصبحت واقع، الدول العربية بأجمعها تنازلت وأعادت العلاقات مع مصر، والتخلي عن مصر خطأ سياسي

عمر: يا أخي أنا ما بقول التنازل عن مصر، لكن إجبار مصر على التراجع عن رقصاتها مع إسرائيل.

غانـدي: الحقيقـة إحنا عرب الثماني وأربعين في إيدينا نعمل أكثر من ما بتفكروا عن طريق إضراب شامل عن العمل في الميادين ونستغني عن الاستهلاك، بنعيّش الدولة في اضطراب، بصير ويلها الانتفاضة في الضفة والقطاع ويلها اضرابات في الداخل، خلال أشهر تبدأ في الحوار خوفها من امتداد الانتفاضة، واحنا منستغل الفرصة، ومنطالب في حقوقنا في المساواة.

ياسر: والله يا غاندي إنك غاندي، بس ما في عندك شعبية غاندي.

غاندي: مش بتقول أنت واياه نحن نؤيد منظمة التحرير يا الله أيدها ابعث مصاري للانتفاضة وأكل، هذا مفعوله قصير ونقطة في بحر، وإلا المظاهرات الخاينة اللي بتتجمع مرة في السنة هاي قلتها وهي شكل، هذه دعاية مفعولها قصير ومحدود، هذا زائد أنه أنت وإياه. . وإياه تكون إيدنا واحدة لكن نحن أيدينا مبعثرة كل واحد بصفق على مواله.

عمر: وعشان هذا يصير لازم حزبك يا حبيبي يا ياسر، يسمع أوامر ياسر عرفات مش أوامر غورباتشوف.

احمر وجه ياسر للتعريض الأخير، وضم قبضته وضرب الطاولة أمامه وقال: خلص يا عمر، كفيت ووفيت ما أنت وحركتك إلا برجوازية صغيرة تدعي الثقافة ادّعاء حتى بالحكي مش شاطرين.

أفاق أبو حسان من غيبوبته ونظر فينا نظرة فارغة وقال: بعدكوا بتحكوا عن عكا؟

في حيفا في حارة الحليصة، افقر حي في حيفا، يتنازع السكان مع السلطة على بقايا البيوت المهدمة ليسكنوها، وفي إحدى بيوتها المطلة على الميناء التقيت بمحام، كان يهم بالذهاب، وقال: يجب أن أكون في القدس صباحاً، طلبت منه أن أسافر معه، رحب برفيق للطريق وقال: سأمر من طريق أريحا، سألته ألا تخاف الحجارة بنمرة سيارتك الصفراء، رفع يديه إلى السماء وقال ضاحكاً: المكتوب مكتوب.

ودعت بدوري، وجلست في مقعد السيارة الفخمة، وتهادت خارجة من حيفا، وعندما تجاوزنا الحقول الخضراء إلى صحراء حارقة وهواء ساخن، انتشر على أطراف الطريق أطفال يبيعون خضار الغور. توقف أمام إحدى البسطات وسأل بعربية صحيحة: قديش الفلفل الأخضر؟ رد صبي في الرابعة عشرة أنهكته الحرارة: بخمسة شواقل. نزل من السيارة واشترى صندوق فلفل أخضر وصندوق بصل، وآخر بطاطا ولوح لهم مودعاً.

سألته: لماذا تشتري كل هذا؟

قال: في القدس الكيلو الواحد ثمنه ثلاثة شواقل، وهم إن لم يبيعوا خضارهم سيرمونه إلى القمامة غداً، أو بعد غد. السوق لديهم محدود، وخضار الغور لا مثيل له في العالم.

ـ من أين تعرف كل هذا؟

قال باعتزاز: أنا وليد هذا البلد (صبره) كما يقولون، ولدت قبل أن تولد الدولة.

ـ وهل تتحدث العربية دائماً مع العرب؟

أنا متمسك باللغة العربية. تحدثتها في الحارة، انقطعت عنها في مقتبل العمر تقليداً للاشكناز الذين أقنعونا أنهم أفضل منا، وعندما التحقت بالجندية علمونا أن ننسى ما كنّاه، وأصبحنا الأسوأ والأكثر توحشاً. علمونا أن نحلم بقتل عربي لنثأر. إني أتساءل حتى الآن كيف. . كيف حوّلونا إلى أداة؟!

سألته بحذر: وهل قتلت عربياً؟

نظر إلي، ثم تحول بنظره إلى الصحراء، وتصبب عرق ساخن من جبهته، وقال وكأن الحمّى ركبته: كان عمري تسعة عشر عاماً عندما ذهبت مع شلة أصدقاء إلى صحراء النقب، نلهو بالسلاح، ونتمارق ونشرب البيرة، ونثير الضجة من حولنا، كان ذلك في ليلة صيفية من عام ١٩٥٥، عندما برز لنا من وسط ليل الصحراء جمل وحمار ورجل بلباس عربي حرير، وعلى وسطه مسدس بجراب مصدّف، معلق في زناره الحريري، رفعنا السلاح عليه وهددناه. نزل عن الجمل كأمير من أمراء ألف ليلة وليلة، افترش الرمل وبرق ثوبه الحريري على ضوء قمر كامل، وفتح كيساً جلدياً وقال لنا خذوا ماتريدونه، خذوا

ما في الكيس ولا تقتلوني .

كان معه ستون ألف دينار، وقال لدي ست بنات يجب تزويجهن، من أجلهن لا تقتلوني. لم يكن يتحدث برجاء، كان يتحدث بكبرياء . لم نسمع له، فتحنا النار عليه وعلى الحمار وعلى الجمل، أفرغنا أمشاطنا وأعدنا الكرة مرة أخرى. وأخذتنا سكرة العنف ورقصنا كالمجانين . وفجأة تعلقت عيناي بجرابه المصدّف، وتوقفت عن اللهو ورأيت أني حقير ومجرم، ذهبت لأتقيأ، وشعرت بالدوران وأذناي تطنان بجملته : لدي ست بنات يجب علي تزويجهن، خذوا الدنانير ولا تقتلوني .

شعر

تدابير عائلية

سليم بركات

عُضَّ المكانَ أيها الحنينُ، عُضَّ المكان.

وأنتَ، أيها الضوءُ، عُضَّ الهواءَ الحالمَ، الذي يرفع «طوروسَ» سفحاً سفحاً إلى أنينه الجبليِّ.

عُضَّ أيها الدَّمُ حديدَك، ولْتَعُضَّ الحقيقةُ من نَدَمٍ على كمالها

فالمكانُ، هنا ،مكانٌ، وأنا ذاهبٌ إلى حريقي؛

ذاهبٌ لأقول للسهول أكثرَ ممّا يقوله الطَّيَرانُ للأجنحة،

ولأقول للأرض إنها مثلي تَسْتَرِقُ السَّمْع على الفراغِ، هامسةً: «مساءَ الخير أيها الفجر».

ذاهبٌ لأصمت أكثرَ من شُبْهَةٍ تُكَرِّرُ الشَّكلَ آدمياً آدمياً، فَلَوْعتي مكانٌ، وحنيني حنينُ الوقتِ إلى أمومةِ الجماد. كأني ـ هكذا ـ سأعيدُ على الحقيقةِ سَرْدَ ظنونها، وأَحْفُنُ الشمالَ حَفْناً كأنّه حنطةٌ لم ينثُرْها الحرَّاثون في الأثلامِ العميقةِ لمحاريثِ الله.

فيا الجمادُ المُعَافى؛

يا الجمادُ الساهرُ على رحيلي كُنْ مؤاتياً. لأكونَ مُتَّسِعاً أكثر لرَيحك الأبويَّةِ، وكُنْ يقظانَ كنومٍ يقظانَ، يا شفيعَ الغواية، حين تصرخ: «مساءَ الخير أيها الفجر»، كأنّما تُقَلِّدُ الأملَ الموجِعَ، الذي يُقَلِّدُ الحياةَ بصوتِهِ الأنثويّ.

كثيرٌ هذا الذي يُهْدِيني الموتُ لأكون مُمْتَنّاً لأنيني.

كثيرٌ هذا، أيهـا الجمادُ، لأقول الذي يُفْتِنُني في الضجيج المُمَزَّق هنا، حيث تخرج الأبديةُ حافيةً إلى الشرفة بعينيها الباكيتين.

ذاهبٌ إلى كلِّ شيءٍ.

ذاهبٌ إلى كلِّ شيء.

ذاهبٌ إلى غَرَقٍ آخرَ للسماء.

ذاهبٌ إلى الأسواق ذاتها، المنذورةِ لشمالٍ لم ينثره الحرَّاثون في الأثلام العميقةِ لمحاريثِ الله، خفيفاً أعمقَ من شتاءٍ، وأضلَّ من الأقحوانِ، حيث عواصفُ القماش في الأروقـةِ؛ عواصفُ الشّاي في الأروقةِ؛ عواصفُ بسيطةٌ في الأروقةِ تُجَلْجِلُ بطاساتها النحاسيةِ كباعَةِ «عِرْقِ السوس» البارد.

وأنا أتبع العتَّالِيْنَ من شاحنةٍ إلى شاحنةٍ،

ومن ظمأٍ إلى ظمأٍ،

ومن مقاديرَ إلى مقاديرَ،

خفيفاً كقضاءٍ يجتهدُ في اختيار النهاية، لأنني سأترجمُ الظهيراتِ الأكثر نَكْبَةً كما تُتَرْجِمُ الدِّيَكَةُ النهارَ؛

خفيفاً أتبعُ العتَّالِيْنَ إلى آخري ـ إليَّ، في الرواق المُمَهَّدِ بالضَّلالِ النبيل للخُطى النبيلة؛

خفيفاً كأنّما أُوْحِيْتُ إليَّ بالعَثْرَةِ التي قدَّمَ الوقتُ بها جساراتِهِ إلى الخلودِ السكرانِ؛

إليَّ،

إليَّ،

باللُّهاثِ المُمَسَّدِ كفَرْوٍ تحت خُطى العتَّالِيْنَ، وهم يصعدون بأكياسِ القمحِ إلى المشيئةِ؛

إليَّ،

فاحشاً كانقطاعِ الحقيقةِ عن ثرثراتها.

وأنا في اتّجاهي إلى الشاحناتِ الكبيرة، التي لم تَنْسَني، لا أَلُمُّ الحقولَ بل أُذَرْذِرُ الحقولَ في الهواء، وتحت ابطيَ كيسي الذي سأجمع فيه المذابحَ متأمِّلاً فراشاتِ أعْمَارها.

فلا تنتظرني أيها الوقتُ،

لأنني مزمعٌ أن أتنكَّرَ في قناعِ الدمِ ـ شبيهكَ، الذي يدِيْنُ للأساطير بفكاهاتهِ، وأنْ أُقايضَ النهارَ عظاماً بعظامٍ، حاملاً مَبَادعَ العتّالِيْنَ إليهم حين يفيقون من القيلولة، في الظهيرات التي تمحو الظلالَ بمِمْحاتِها الصلبةِ، وأنا أرشُقُ الأعمارَ بحفنةٍ من الشعير المُندلِقِ هنا وهناك، حيث رُفِعَتْ ـ من قبلُ ـ أكياسٌ إلى الشاحناتِ، وتُرِكَ التعبُ جليلاً يسردُ على سنابلِه القويَّةِ رخاءَ المَنْسِيِّيْنَ.

أأهمس: «أيها العتّالون ـ يا يقيني في الشتاء الذي لا عملَ فيهِ ـ أيها العتالون؟»، أأهمس: «صبـاحَ التّعب، يا صبـاحَ التّعب؟»، أأهمس: «أيتهـا الشـاحنـات، يا أخواتي؟». مَهْلاً. كم يتّكىءُ الحنينُ على سياج بيتي متأفِّفاً من نسياني. كم يُذَكِّرني الحنينُ بي فأنسى، لأنني هنـاك، في الشَّفقِ الأكثر طَحْنَاً بمغاليقهِ؛ الأكثر سَهْوَاً وهو يحصي الشعوبَ على أصابعه المقطوعة.

وأنـا مُمْتَثِلٌ للنسيان، الذي يوزِّعُ الحريقَ قَلَماً قَلَماً، مُصْغٍ إلى الحبرِ الساهرِ بشيرانٍ من الماءِ على سهوله المنسيةِ، حيث ترفع السنابل، مثلي، مِيْدَعَةَ الأرضِ إلى العتّالِيْنَ؛ حيثُ أرتفعُ إليَّ بنبضٍ من صخبِ الحصّاداتِ الآلية، وهي تَذْرُفُ القشَّ على الجمالِ المدحور؛

إليَّ،

بجبلٍ يدفع الجهاتِ من حوله، بيديه المائِستَيْنِ،

موسِّعاً للوحشيِّ كي يتَّخذ الوحشيُّ زِيْنَتَهُ الأليفة.

أأهمس: «أيها العتّالون»؟. هو التَّعبُ يهمسُ كلماتِهِ المهجورةَ كي يوقظني في الأَلَقِ المُمْسِكِ بالحياة، إذ تتسوَّقُ الحياةُ في ممرَّاتِ الريح الكبيرة، كامرأةٍ فطمتْ وليدَها، ضاحكةً للعطّاريْنَ؛ ضاحكةً للنهايةِ التي تتعثَّرُ بسلالِ الزّبيب؛ ضااااحكةً للضياءِ الجزَّار يكسرُ الأرضَ، بساطوره، ضِلْعاً ضِلْعاً.

يا لَذُعرِ التراب:
كلُّ مشهدٍ يقطرُ العَرَقُ من صدغيه:
كلُّ فجاءةٍ تتهدَّلُ في القيلولةِ التي يرفعها العتّالون إلى ظهيرةِ الحلم.
وأنا أهمس: «أيتها الشاحنات.. يا أخواتي»، راكضاً بالحقيقة؛ بالمكان المُنْتَصِرِ في خساراته؛ بي إلى أعضائيَ المُشْرفةِ من الموتِ على عويلها.
وللقطار الوحيدِ أهمس، أيضاً: «يا أخي، أيها القطار الوحيد في الشمال»، حيث يتسرَّبُ الشَّعيرُ من شقوق المقطوراتِ فيتلقَّفُهُ الجوعُ بيديهِ السوريتين، مُسْتَنِداً إلى الفضيحةِ التي تتدلَّى منها الحروب كَعُنْقُوْلِ الموز.

ماهَمَّ: هُمُ العتّالون يرفعون الجوعَ إلى الشاحناتِ، بخطىً تتسلَّقُها السلالمُ، ويقطفُونَ الحروبَ من شجرات التوت.
هي الحروبُ تتسلَّقُ الشاحناتِ هاربةً بالأنينِ السوريِّ إلى العتّالين، ليصعدوا أقوياءَ إلى الجروب القويّة.
وأنا والشّمال عاكفانِ على آجُرِّنا الدّامي بصباحاتٍ كأزاميلَ رقيقةٍ، ننقشُ بها ما ينقشُهُ العاديُّونَ على آجُرِّهم الدَّامي.

شاحناتٌ في كلِّ مكانٍ: هذا ما أرويهِ للحكايةِ التي تُروى بتعبٍ يُروى.

شاحناتٌ في كلِّ مكانٍ،
ككثافاتٍ تتألَّقُ في ضجيجها؛
كمديحِ الشَّكْلِ لنفسه؛
كاغتصابٍ يمهِّدُ للظِّلِّ أن يطيحَ بالجهاتِ.
شاحناتٌ كقلبي، في شمالٍ كقلبي،
وأنا أتواطَأُ مع الريحِ إذْ تعلنُ السهولُ شِقَاقَها،
وأتقرَّى بيديَّ المعرفةَ، تلك، النشوى بالذي يحلجُ السنينَ بين يديها، وهي تنظرُ المقاديرَ تدخلُ بملاعقها التي ستَغْرفُ بها المقاديرَ كالحساء.

ثَمَّ. وماذا في الحطام الأنيقِ ـ ثَمَّ ـ إلاّ منازلُ هاربةٌ تتعثَّر بالقتلى؟ والسكون الضَّاري هو السكونُ الضَّاري: قطارٌ من المسافةِ إلى الوقتِ، بمقطوراتٍ تسرقُ الأقاليمَ والظلالَ، وهي تخترقُ الغدَ السوريَّ من الدم إلى الدم.

فلا تشهقنَّ أمام الوردِ أيها التوأمُ، كأنّك ابتكارُهُ المسروقُ، ولا تقُلْ للنهار فكرتَكَ التي تُعيدُكَ، شعاعاً بعد آخر، إلى بلاغةِ المساء،
وابقَ ـ كما أنتَ ـ وحيداً، في الفتنةِ التي تجعلُ الليلَ خلودَكَ الزائلَ؛
في الفتنةِ التي ترفعُ مِعطفَكَ المُمَزَّقَ إلى منكبيك كلَّما ابْتَرَدْتَ في الحريق.
واتْبَعِ الشاحناتِ ذاتها إلى كلِّ مكانٍ،
إليكَ؛
إلى الشّقاءِ الأخضر،
الذي يرسمُهُ قَلَمٌ أخضرُ مَسْروقٌ من فكاهةِ العنب،
حاملاً تينَكَ البهلوانَ؛ عِنَبَكَ البهلوانَ؛ قَمْحَكَ المُمْعِنَ في تفسيرِهِ الذّهبيِّ، كأنّما تمهِّدُ الحقولُ لكَ بإنشاءٍ يُكْتَبُ فتلبسُ لها الريحَ، ويؤوِّلُكَ الليلُ تأويْلَهُ النورانيَّ فيُغْمى على النهارِ بين يديك.

أَتطَأُ، بعد هذا، قَدَمَ النهارِ في رجوعك من أَلَقِ الليل، الذي يبهرُ عينيك؟ أَتَطَأُ

النهارَ ـ شريكَكَ النائمَ على الرصيف الذي يعبره العتّالون من الشمال إلى الشمال؟.
حَيِّه، أنتَ؛ حَيِّ الشَّررَ القابضَ على ذكراكَ بيدين من ظلامٍ وضَاءَ، وافتحْ للشهواتِ أن تتشمَّمَ، كالهِرَرَةِ، إبطيَّ المساءِ وأضلاعَه الرطبة. فأنت تستعيد الشمالَ حفنةً حفنةً حين تقيسُ الأرضَ بشهواتِكَ، وتقيسُ الهواء بالقُبَلِ، عريقاً كفجرٍ،

عريقاً كماءٍ،

كفكرةٍ،

كنهبٍ،

كفراغٍ،

كطَلْقَةٍ تُرْدي؛

لأنك تصغي إلى الشاحناتِ الأنيسةِ متهاديةً إلى الصيف الذي ينام على وسادتك، مُذْ تعرَّفتِ اليقظةُ عليك في حُلْمها.

واتبعني فراشةً فراشةً، كضجرٍ حالمٍ؛ زاهداً، فأجْرُكَ المياهُ أجْرُكَ المياهُ.

واستَعِنْ بالمصادفةِ المحبوكةِ من القُنَّبِ، فالغبارُ ـ شقيقُنا ـ لا يتكَتَّمُ على الكنوزِ التي تحاصِرُ الموتَ، ولا يتكتَّمُ الألمُ على الشمالِ الذي يجرُّهُ القطار من حنينٍ إلى حنينٍ، كأنَّ مجداً مّا ينقرُ بأنامله على المنضدةِ في سوقِ العتّالِيْنَ، وهو مستسلمُ للقرنفلِ يلقي عليهِ نُعاساً كالتحيَّةِ.

ولْيتبَعْني الشمالُ إلى الذي لا يُخيفُ؛

إليَّ؛

إلى القديم الذي يتفكَّرُ في نسيانهِ لِيَبْتَكِرَنا هاذيَيْن.

ولينتشرْ في حقولٍ تليقُ بشمالٍ مثله، لأتبعَ الهواءَ الشَّفوفَ بتفصيل قلبي على مقاسِهِ؛ لأتبعهُ، بدوْري، إلى الذي لا يُخيفُ؛

إليَّ؛

إلى المديح الذي يُمْلَى بأنينٍ كثير.

ولتكُنْ معي هذه التي أحفرُ عميقاً تحتَ قلبها؛

عميقاً، إلى حيثُ اليقين ـ صاعداً ـ يرتِّقُ الفراغَ؛ نازلاً يرتِّقُ الفراغَ؛

هذه التي تتقدَّم خائضةً في الحبر كضوءٍ سكران،
وأنا أدلُّها على اللَّهبِ العَطَّارِ لتتسوَّقَ الرعدَ الذي يُحْيِي، والمساءَ الذي يُحْيِي، نازفَيْنِ كألَقٍ نازفٍ؛
هكذا،
كأننا نجتهدُ أن تكون الشّقائقُ حوارَنا المُشْتَعِلَ في احتكامنا إلى السهولِ، وهي ترفع سراجَها إلى الكمالِ الأعمى الذي يتسلَّى بنَرْدٍ من الضوءِ في وحدتهِ.
كأننا، باعترافٍ واحدٍ، نعيدُ على الرَّمادِ المُشَرَّعِ آخرَ هرطقةٍ للجَمْر.

يا لَلْجَمْرِ المتبرِّم مِن قَلَقِ شراراتِهِ؛
يا لَلْقَلقِ الذي يستبدُّ بستائر البيتِ، ويهيِّءُ الصباحَ كإفْطارٍ، حين المكانُ يُنَقِّبُ عن حضورهِ بمعاولَ نورانيَّةٍ؛
يا لانْشِغالي وأنا أوسِّطُ الشمالَ في شِجَارِ الجهاتِ:
أما من لوعةٍ أخرى؟
أما من كمالٍ آخر في العناقِ الذي يضربُ ضَرْبَةَ العَضَلِ الخالدَةَ، متهكِّماً - كنبوءةٍ - من الروح؟

كلُّها روحٌ:
ضرباتيَ هذهِ،
وأنا أنظرُ الشاحنات تعبرُ - كما أعبرُ - قوسَ الجمالِ المرفوعَ على حديدٍ، والعتّالون يُلْقُونَ - من فوق عوارضها الحديدِ - تحيَّةَ الأقدارِ على الفراغ.

كلُّها روحٌ:
هذه الممرَّات التي يعبرها القلقُ العدَّاءُ حاملاً ظلالَ الأكاسيا على كتفيه، كأنما يذكِّرني بي، وأنا جالسٌ في كَمِيْنِ الفروقِ التي تُعَذِّبُ الحقيقةَ.
فاشهقْ طويلاً أمام الوردِ أيها التوأمُ، كأنَّ الوردَ نُعاسُكَ،

وقُلْ للنهار فكرتَكَ ليُحْصِي المساءُ بكَ شعاعاتٍ تائهةً في فكرتِهِ،
لأنني مؤاتٍ الآن،
وخطاطيفي المُلْتَمِعَةُ في الغبار هي خطاطيفُ الغبار يرفعُ بها الأفقَ إلى يقيني،
لأنني أهمس، مبتسماً للنهاية المُخْضَرَةِ كَعِجْلٍ من خَطْمِها:
الحمدُ للمُشْكِلِ؛
الحمدُ للموتِ الذي يودِّعني كي يَكْتَمِلَ في وحدتِه؛
الحمدُ لِمَا لا يدومُ.

أأحيِّيْ ما يمضي على جَسَارَةِ أن يمضي،
وأحيِّيْ ما يبقى على جَسَارةِ بقائِهِ؟.
أأمْهِلُ الحياةَ كي تُعيد إلى حروبِها غموضَها المسروقَ؟:
إنّه البهاءُ يُسَرِّحُ الأرضَ فتتوضَّحُ في غبار شاحناتِها.
وأنا أُخْلِي المكانَ مِنّي،
وأُخْلِي العَبَثَ المفتوحَ كَشُرْفةٍ، من القهقهاتِ التي نسيها البَنّاؤون،
مُنسَلّاً ـ كمكائدَ عذبةٍ ـ إلى حيث الأرواحُ تقلِّدُ الأَحْيَاءَ بفكاهاتها، وهي تنتظرُ، مثلي ـ على الجسر هناك ـ شاحناتٍ أكثر صَخَباً بأبواقها الكبيرة.
وبأبواقٍ كبيرةٍ أوقظُ السماءَ النائمة في سكينةِ تَعَبي، لِيَكوْنَ لَهْوُ؛ لِتَكُوْنَ العَجَلَةُ، فالهادئون لا يعثرون على أَلَقٍ، والحاذقونَ لا يعثرون.

كلُّها صيحةٌ، وأنا أُخْلِي اليقين منّي فرسخاً فرسخاً، عائداً بِمِيْدَعَةِ الريح إلى العتّالِيْنَ يفتّونَ الشمالَ كالخبز في حساء العدس، لأنجوَ من الموتِ الذي لا يُمِيْتُ، بجَسَدٍ كالمذاري يَنثُرُ الحقيقةَ في المَهَبِّ الأَشَدِّ لكمالِنا؛
كأني أسيرٌ في فتنةٍ تتوسَّلُني من حولها الأرضُ أن أستعيدَ الأرضَ؛
كأني في المَهَبِّ الأشدِّ الذي لا أستعيدُ فيه شيئاً، ولا يستعيدُني فيه شيءٌ:
لأنَّ الضوءَ الذي يمزِّقُ العضلَ، في هديرِه، يمزِّقُ المجازاتِ الشفيفةَ، فانحني

عليّ
عميـ
يـ
يقاً
حيث الفراغُ يعضُّ على ذَهَبِهِ،
ويتقلَّبُ الغامضُ في سريري حتى آخر الموت.

يا للموتِ، عميـ
ـيـ
يقاً ينحني عليَّ،
ليستعيدَ القناعَ الذي أعارَني؛
ليستعيدَ مراياهُ،
وسبائكَهُ الصَّلبةَ،
وفوانيسَهُ التي يهتدي بها إلى ممرَّاتِهِ؛
ليستعيـ
ـيـ
يدني معافىً كالشَّكْلِ.
وأنا أستعيدُ نفسي، أيضاً، في المُشْكِلِ الذي يُقْلِقُ الموتَ،
وأستعيدُ الموتَ معافىً، لأنحني عليه باسطاً لليقينِ المذعورِ سَكِينةَ المديح الذي يصعدُ عميـ
ـيـ
ـيـ
يقاً من الأنقاضِ،
حيث يرفع العتّالون بخطاطيفهم ممالِكَ الأبديةِ إلى الشاحناتِ،
صاعديْنَ السَّلالمَ العريقةَ ذاتها،
نازليْنَ السلالمَ العريقةَ ذاتها،

باللُّهاثِ الذي يتمزَّقُ فيه ابتكارُ اللهِ، ويَلْتَحِمُ ابتكارُ الله.

ولربّما همستُ: إنها خطواتي الواسعةُ التي يُعينني بها الموتُ لأخطوَ إلى الحياةِ بارداً كروحٍ،

دافئاً كجسدٍ في ملهاتِه.

لربّما وَعْدٌ..

لربّما شاحناتٌ شفيفةٌ تقود الشمالَ إليَّ على عجلاتٍ شفيفةٍ،

لربّما العتّالون، أولئك، الذين من عَرَق وأُنْسٍ، يعبرون قلبي إلى سَهَرِ الحنينِ عليهم، حين يجتهدُ قلبي اجْتهادَ الظّلِّ، ويعظُ كما يعظُ الماءُ،

وأنا أستعيدُ الموتَ فيُسْتعادُ خجولاً، كأنّما استَنْفَدَ المرافعاتِ القويَّةَ في تَهَتُّكِهِ، واستعارني كحبرٍ ليعترفَ بخساراتِه.

يا لَنِعمةِ الخساراتِ أن تدوِّنَ ما سيدوم.

يا لَنِعمةِ الخسارات أن تدوِّنَ ما لن يدوم.

والغدُ، الذي يُسْتَعادُ، غَدٌ على أحابيله:

رقيقٌ يَسْتنفِدُ المـوتَ بحبرٍ مُسْتَنْفَدٍ، في المُتَّسَعِ الذي لِلُّهاثِ، حيث الجدالُ الخفيضُ كصـوتِ العاثِرِ ينفخُ بفمٍ رقيقٍ على السطور المتقاربةِ للحياةِ، في الورقةِ ذاتها، المُسَطَّرَةِ على عواهنها؛

وأنا، على عواهني، أُسَطِّرُ الغيبَ في الورقةِ التي تمتحنُني حِبْراً حِبْراً، حتى أسبق نَفسي إلى الحنينِ، معافى كدويٍّ يقطفُ الجُسُور.

لكن بيني وبين الحبر شاحناتٌ توزّع الطفولةَ على أبواقها القوية، فأسمعُ الشمالَ يَنثُرُ الجهاتِ على حقوله، وينتعِلُ الفجرَ راكضاً إلى هَرْجِ الليل.

يا للفجرِ الذي يُهدِّىءُ الليلُ من رَوْعِهِ،

وتُعَرِّي الحقولُ أثداءَه التي تُرْضِعُ الضياءَ المُتَهَتِّكَ كالحمَّى!

يا لَلْحبرِ ينزفُ المصائرَ من زُرْقَةِ الحبرِ وسطوره،
يا لابْتكارِ الشمالِ الذي يعيدُ الأرضَ إلى فِتْنَتِها الذّهبيّة:
شاحناتٍ،
ومواسمَ،
وخطاطيفَ حديداً،
وقيّافينَ يتخفّى منهمُ الموتُ في قناعِ المياه.

حمّى مياهٍ قلبي،
وأنا أغسلُ النِّعمةَ التي تغتسلُ في النّعمةِ،
مُتْرَفاً كعذابٍ،
كشقائقَ تتطاحَنُ،
كَعَدَمٍ ملاّحٍ،
كهاويةٍ من شِبَاكٍ ذَهَبٍ تلتقطُ الأبدَ إذْ يتهاوى.
فلا يَجْفَلَنَّ الشمـالُ أن أستعيدَهُ، هكذا، قَلِقاً كالتَّرَفِ، متَّصلاً كعويلٍ يتلقَّفُ الطحينَ النورانيَّ من رَحَى الله،
لأنني أتلقَّفُ نَفْسِي هكذا، قَلِقَةً كالتَّرَفِ، جذلى بحماقاتها النُّورانيَّة.
وهي هكذا ـ مُذْ عرفتُها ـ نَفْسِيَ؛ هكذا ـ مُذْ عرفتُهُ ـ الشمالُ: أَرِقانِ نسهرُ على الليلِ إذْ ينام معافىً كَشَكْلٍ، ونُحصي لليقينِ جَهَالاتِ اليقين.

أكثيرٌ هذا لنكونَ مُمْتَنَّيْنِ للموتِ؟
شمالٌ، وقلبٌ كشمالٍ، حين المكانُ ـ كبراثنَ من تَرَفٍ شاحبٍ ـ ينهشُ الفراغَ الحيَّ كبداً كبداً؛
شمااااال
وأنا عابرٌ إلى المُمَزَّقِ بجهاتٍ مُمَزَّقةٍ،
ليتأمَّلَ العَدَمُ مفاتيحهُ، مفتوناً، بعينيه المُؤَرَّقتيْنِ.

شمااااالَ

وأنا أَحْفُنُ القلقَ ككمالِ أعضائي المستقِرَّةِ في شهواتِها، كأنّي - ببزوغِ العاديِّ على ذهوليَ - أنيرُ اللُّهاثَ الذي تبصر الأرضُ فيه محاريثَ الله، مُلْتَفِتاً إليكِ، أنتِ التي تتقدَّمِيْنَ خائضةً في الفجرِ كشرودِ العاشقِ، هامسةً - بأريجكِ الهامسِ - أن يُخَفِّفَ الوردُ من ثرثراتهِ في الحديقة، هناك، حيث يُصغي قلبيَ اللَّيليُّ إلى اعتذارِ الفَجْرِ عن اللَّيليِّ من هفواتِ الفَجْر.

أَتَكيدُ النّعمةُ لي، بعد هذا،
أأكيدُ للنّعمةِ؟

قيَّافُ غَيْبٍ أنا،
أدلُّ الهباءَ على خطواتي وأُواسي الصلصالَ،
ماجناً كَكَدْحِ الوردِ، يسرقُ بشرودِهِ المساءاتِ؛
ماجناً،
يرمي الشمالَ كما يُرْمى نَرْدٌ،
ليستردَّ الجهاتِ في خساراتهِ.

نيقوسيا، ١٩٩٠

شعر

حلم ديموزي المُريع

فوزي كريم

١ ـ الانسحاب إلى الماء

إلى الماء
توهمُني في الظلام الجنادبُ: اني نذيرٌ
وان البيوتَ على كاهلِ الأرضِ منذورةٌ للخرابْ.
وان حفيفَ ثيابي كتابْ
يفاجئني باحتدامِ الحقائق.

وتَنتابني لحظةُ الطين.
رائحةٌ لارتطامِ القواربِ بالريحِ مشؤومةُ العاقبه
وينفردُ الموتُ بي:
كم تطاوعني عزلتي!
وأشمُّ رمادَ الكواكبِ في الموجة الهاربه!

.... إلى الماء
أُحكم أسلاكَ خَطوي
ولا أترددُ. كانت طريقي لمثواه وَحْلا

بطيئاً أخوّضُ في غابةِ الطينِ،
أدخلُ مملكةَ الطين طفلا.
هنا سوفَ أدفأ
في ظلِ صفصافةٍ لاينانا الغريقه
وفي ظلِّ نخلٍ غريقٍ لسومر.
هنا ألتقي،
وهنا أنتقي الصحبةَ الصالحه.

لسومرَ لوحُ غريق
من الطين، تنهيدةٌ وعزاءٌ لبعضي
ومثواه أرضي.
لسومرَ هذي الطريقُ
لسومر هذي الطريقُ.

٢ـ الغَريق

ظلالُ زوارقُ صيدٍ وأسماكُ قتلى.
زمانٌ يجرّد محنتَه عند مائك فصلاً ففصلا.
وأني غريق
أوحّدُ في لحظةِ الطين ما كان أو ما يكونْ
ولي صحبةُ الآلهه
ومجراكَ إيقاعُ كوني
أحيط الدمَ المتكلّسَ والزمنَ المترسبَ في دورة الحلزونْ
بدفء عظامي
وأقرأُ في اللوحِ ما كتبَ الأولونْ.

إذا عدتُ ثانيةً

هلْ تُرى تعشبُ الرغباتُ،
وتكشفُ عن وردةٍ في محيطٍ يضجُّ برائحةِ الملح!
هل يتوقفُ نزف الضحايا!!

وأيّ صديقٍ سآثرُ لو عدتُ:
من غادرَ النفسَ أو غدرَ النفسَ!
أو من طوى السرَّ في لغةٍ لا تبينْ
وعانقَ عبرَ قناعِ الأكاذيبِ أقنعةَ الآخرين!!

٣ـ النبوءة

صوتُ منْ يرتمي كالذبيحةِ في الأفق؟
سيلٌ بلونِ الفضيحةِ.
تطفو الجذورُ، النذورُ.
تخوتُ المقاهي القديمةِ.
أبوابُ بغدادَ (بابُ المعظّمِ أو بابُ عشتار!)
أعمدةٌ وسقوفٌ
ونخلٌ كثيرٌ وزرعُ.

صوتُ منْ يرتمي فوقَ كاهلِ هذا القطيع المهجَّرِ!
من أيّ منفىً تصلصلُ أسلاكُ محنتهِ الشائكه!
صوتُ منْ يرددُ أقبيةً من حجارٍ ومعدِنَ
في نفق الأمنيات!
صوتُ من يا أخي ونديمَ احتجاجي!

٤ـ الأغنية

يا شتاء الرداءه

كانت الأرضُ حكمتَنا
ومطامِحُنا لا تضيقُ. بهذا الرداء
ولنا رَغباتُ الفصول التي تتوزّعنا
واحتمال ربيعٍ يطولُ بنا
يومَ جئتَ وصرتَ جميعَ الفصول.

٥ـ الشاهده

لم يعد ذلكَ الغريقُ
ولا أعشبَ صخرُ السدودِ من فيضانِ
وتعرّى لليلِ صنوان: رأسٌ
يتلظى، وحكمةٌ من دخانِ.

١٩٨٨

السديم

١ـ
كالسَّديم أحوّمُ. من زَمنٍ، فوقَ غَمرٍ من الأسئله
وأثيرُ بنبضي تجاعيدها الموحله
دون أن أستعيدَ صدىً غيرَ ملحٍ،
وصدى صرخةٍ لغريقْ.
ولأني نذيرٌ
أحيطُ نهايات قَرْني بصَوتي الملحِّ،
ولأني جريحٌ
ولا أطأُ الأرضَ إلا بجرحي
فلصوتي مَزَايا الدماء.

-٢
في امتدادي أُحيطُ قيامتَه بغموض المقاصد
ذلكَ المتعجِّلُ، وهو يمضي إلى المنحدرْ،
ذاهلاً عن تسارعِ نَبضي.
كيف أكشفُ عن سَطوةٍ فيه، عن خطواتِ القدرْ!
كيفَ أفشي بخورَ تحوّله واحتراقه،
وألوّثُ مرآته بالدخان
ومتاهتَه...
كيف!!
اني أحوّمُ من زمنٍ فوقَ غمرٍ من الأسئله
كالسديم، وأنبشُ تربتها الموحله
وأقيمُ احتجاجي...

٨٩/١٠/٩

الشاعر

منذُ عشرين عامْ
وأنا أتأملُ ظلاً يقاربُ بين الكلامِ وبين الحجاره.
حيثُ تبدو القصيدةُ في هيئةِ آمرأةٍ من رخامْ
تتوسط حقلاً،
وتكشفُ للشمسِ عن فتنةٍ في الخطوطِ وفي الاستداره.

كلّما أورثتني الطبيعةُ حكمتَها
صرتُ أُصغي لقلب الظلامْ:
في شراعٍ غريبٍ يطلُّ على ساحلي،
في جناح

خاطفٍ عند صدغيّ، في الرائحه
تتفشّى سريعاً مع اللمسةِ الجارحه .

ولذا أترقّبُ في حقلِ أغنيتي كيفَ يبدو الرخامْ
أولَ الليلِ ظلّاً لمَعنى.
ثم يبدأ دفءُ العظامْ
في مفاصلِهِ، واحتمال الكلامْ.

٨٩/٥/١٨

كيف ينبئني السرو

كيف يُنبئني السرو! كيفَ يعيدُ النخيلُ الحكايةَ! والنملُ تحت الفسائلِ كيف يدبُّ بطيئاً على راحتي في المهبِّ الأخير!

كيفَ تقتصرُ السنواتُ على حفنةٍ من رمادٍ بمنفضةِ الأعزبِ المستريبِ وراء الستارةِ!

من يطرقُ البابَ؟

كيفَ استطال النهارُ ولم تنطفىء جذوةُ العمر! كيفَ استجدّتْ جداولُ وانحلَّ عنها إزارُ الطبيعةِ! والوردُ عن موعدٍ في القميصِ المعطر لامرأةِ الليلِ ! كيفَ اصطبرتُ ولم يُنبىء الوردُ! من قالَ إن الرحيلَ امتثالٌ لرائحةِ البحر! إن الخروجَ استعادةُ منفى وراء الطفولةِ!

ينبئني السروُ أني بعيدٌ
ولا ينكر النخلُ
والنملُ منفردٌ في يديّ
وأنا قائلٌ. . . .
هل سَتُصغي إليّ؟!

٨٩/٢/١٣

أربع قصائد

عبد الكريم كاصد

الصّلْب

عند «أربات»*
رأيت الله يدعوني فاقبلتُ عليهْ
ثمّ لم أبصرْهُ..
كان الورق اليابس يسّاقط والريح تمرّ
وعلى الشارع بحرٌ هائجٌ من سقَطِ الناس
ومحكومون يمضون إلى الصّلْب...
وجندٌ خائفون
قلتُ لو كلّمني الله بـ «أربات»
لو انّ الشجر الصامتَ لم ينعقْ
وهذي الشمس لم تدنُ من الارض،
و«أربات» بأحجارهِ لم يهرعْ إلى الصّلب
لو أنّ الربّ
أطرقت قليلا

* شارع شهير في موسكو كان يسكنه كبار الأدباء والفنانين

ثم ناديتُ على السائر خلف الموكب اللاهث في القيظ على السفح:

«يهوذا..
أيها الخائن»
فارتجّ الصدى الغابرُ في الأفْق
«يهوذا.. ا... ا... ا... ا»
كان رأسي حاسراً
والناس يمضون بـ «أربات»
وكان الشجر اليابس يسّاقط والريح تمـرّ

غناء

«وداعاً»
ومرّتْ خيول المساء الأخيرْ
وأطفأت الريحُ قنديلَها
إلى أيِّ ركنٍ صغيرٍ أوتْ
إلى أي ركنٍ صغيرْ
سأمسح عن شعرك الثلج...
أدخلُ قبواً وأغلقُهُ،
«لستِ ميّتةً
وأنا لستُ ميْتا»
وأنا...
قرّبي الشمعتين
لنصبح بيْتا

المخلّصة

إلى سينيدوبسكايا طبيبة العيون في معهد فييدوروف

مخلّصتي أنتِ

باركني الله في «اورشليم»
فالقيتُ عنّي عصاي
وأقبلْت أجري اليك بعينين مفتوحتين
أشقّ القوافل تعبرني
يومَ ناديتِني
(دون كلّ الحجيج)
وأطلقتِ طيرين من راحتيكِ وباركتِني
ثمّ أدنيتِني
لألاقي بكِ الربّ . .
أروي عن الطير ينقل مملكةً
ليؤمَّ النبيّون
ـ فليدخلوا
(هو الضوء أخضر . . . أبيض)
وليقبل التائهون

هو الظلّ . .
شمسك برجٌ
وبرجك شمسٌ
وعيناي
عيناي
مبصرتان .

رحيل

الله . . ما زال الهواء بنا يدور
محطّةٌ أخرى
وتذكارٌ

ـ وليس هناك ما يبقى ـ
أردنا أن نقول فصرّتِ العجلاتُ وابتعدتْ
(ومرّتْ ساعتان. . .)
وهوّم النجم الصغير عليّ، نامت راحتاه
حلمتُ أنّك تنظرين إليّ من خلف الزجاج
حلمتُ أنّ الثلجَ يسقط
ثم حين أفقتُ كان الليل يسرع
كان أبيض. .
لو أتيتِ الآن
لو جاءت ملائكتي الصغار
إذنْ لمتُّ. .
ودار حولي الليلُ،
وارتفعت جنازتيَ الخفيفةُ في الهواءْ
وضجّ صمتي بالغناءْ.

شعر

ليت هذا المساء

جميل ابو صبيح

يا مساءَ السعادةِ، كِدْتُ أذوبُ على شفتيكِ كما قطعةِ الثّلجِ ، كدتُ أكون النّدى المُتَلاشي ، وأنتِ تَمـدِّين طَرْفَ الرداءِ، على ضِفَّةِ النهرِ، والنهرُ يسرى إلى بَيْدرٍ من نجوم ، وَأُنْثى تُخَبِّىءُ تحت الثياب كُرومَ الْعِنَبْ.

ليتَ هذا المساء يُسَرِّحُ أفْراسَهُ، ويسافِرُ نحوَ حقولِ الْقَصَبْ

مِثْلَما يَتَعَرّى صباحُ الْحُقولِ الأنيقْ

حينَ نأْوي بأغْنامِنا تحتَ أشْجارِهِ . .

ثُمَّ نَشْلَحُ عند الْغَديرِ التَّعَبْ

أحْتَسي خَمْرَكِ الأُنْثَويَّ وَأَرْحَلُ نحوَ الْفَضاءِ، تُطارِدُني ثُلَّةٌ من سُيوفِ الْحَدائِقِ كَيْ تَتَهاوى نَوارِسُ روحي إلى جَمْرِكِ الْمُلْتَهِبْ.

لَيْتَ هذا الْكئيب النَّبيذيّ دَمْ

لَيْتَهُ مثل رأسِ قتيلٍ يَجيءُ على طَبَقٍ مِنْ ذَهَبْ

لأقولَ: خيامٌ حديديَّةٌ، وَرَصاصٌ كَثيفٌ يُحَطِّمُ هذا الْمَساءْ

لا أُريدُكِ بَيْنَ النِّساءِ سوى ما تَكونُ عَلَيْهِ النِّساءْ

في نَهارٍ مِنَ الْعَسَلِ الْقَرَوِيِّ يَسِرْنَ بِحِمْلِ الْحَطَبْ

في بِلادٍ من الشَّمْعَدانِ الْمُكَسَّرِ كُنَّ نِساءَ لُعَبْ

ما أُريدُكِ إلّا كَما سَوْسَنٍ يَتَلَهّى بِكَأْسِ النَّبيذْ

يَعْكِسُ الضَّوْءَ عَنْ صَفْحَةٍ مِثْلَ عَيْنَيْكِ ،
ثُمَّ يُثيرُ بِأَشْجارِهِ وَطناً مِنْ خَشَبْ

مِلْءُ هذا الْمَساءِ طُيورٌ مُلَوَّنَةٌ
وَارْتِجاجُ الأُنوثَةِ تَحْتَ بُكاءِ الأَصابِعِ
فاكِهَةٌ مِنْ رُموشِ الْبَناتْ
وَقُرى مِنْ ظِباءٍ تَـخُبُّ بِمُسْتَنْقَعِ الدمّ حتّى الرُّكَبْ
وَتَجيئينَ لي بَغْتَةً تَحْتَ سِتْرِ الْمَساءْ
يا مساءَ السَّعادَة
يا خَيْرَ أُنْثى وَأَجْمَلَ مَمْلَكَةٍ في النِّساءْ
كَفُّكِ الْمَلَكِيَّةُ داليةٌ عَرَّشَتْ فَوْقَ روحي ، أَصابِعُها الزَّنْبَقِيَةُ، تحْرُسُ مَرْكَبَةَ الْغَيْمِ ،
فيها نَسَجْتُ ثِياباً أَثيرِيَّةً لِلرُّخامِ النقيّ
وَعَلى قِمَّةٍ من جبالِ الثُّلوجِ ، زَرَعْتُ طَحالِبَ وَحْشِيَّةً، مِنْ كَثيبِ الأُنوثَةِ، قُرْبَ
صُخورِ الْجَليدِ، وَعِنْدَ ضِفافِ الْقَمَرْ
خُصُلات مِنَ الشَّعَرِ البَدَوِيِّ، تَموجُ على بَحْرِكِ الذَّهَبِيِّ، وَتَسْرَحُ في كهرُمانِ الشَّجَرْ
عَلَّقَتْها يَداكِ على غابَةٍ من قَناديلَ
لا تَلْمَسيها، لا تَلْمَسي سوطَ مَرْكَبَتي الدَّمَوِيَّةْ
لي مَساءٌ مِنَ الدَّمِ يَأْتي قريباً قَريبا
وَلي تَحْتَ هذا المساءْ
زهرةٌ أَيْقَظَتْها ثَعالِبُ قُطْبِيَّةٌ
هِيَ بيضاءُ بيضاءُ مثل قميصٍ من الثَّلْجِ
لا تَلْمَسيها
هِيَ الْمُدن السَّرْمَدِيَّةُ واللَّهَب السَّرْمَديُّ
فَلا تَلْمَسيها
هِيَ الْعَرق الْمُتَصَبِّب مِنْ جَسَدي مثْل بَحْرٍ مِنَ المَوْجِ حمراءُ حمراءُ
لا تَلْمَسيها

يا لَها من دِماءِ تَرُشُّ الأُفُقْ
يا لَها من دِماءْ
في السَّوادِ السَّوادِ السَّوادِ الدَّبِقْ
يا لَها من دماءْ
مَطَرٌ من نُحاسٍ
يَسيل على كَوْكَبٍ مُخْتَنِقْ
يا لَها مِنْ دِماءْ
شَجَرٌ وطيورٌ
تَفِرُّ إلى قَمَرٍ يَحْتَرِقْ
يا لَها من دِماءْ
شُرُفاتٌ على صَهْوةِ البَرْق
خَضْرَاءُ خضراءُ مثل الشَّفَقْ
يا لَها من دِماءْ

(*) مقطع من قصيدة طويلة

شعر

لعزّة ما تشتهيه

ناصر فرغلي

(وما كنت أدري قبل عزّة ما البكا)
«كثير عزة»

لِعزَّةَ يرتفعُ الآنَ هذا النشيجُ
يمرُّ على زهرةِ القلبِ طائرُ قلبي،
ويفجؤها بالسؤالِ فيفجؤُهُ عبقٌ وأجيجُ.

لكمْ قلتُ أغلقُ نافذةً كنتُ فتَّحتُها في سكوتي
فأعلنْتُ في شارعٍ غامضٍ ضاقَ بي،
في احتراقِ الأصابعِ بالماءِ،
في تعبي،
في قناديلِ ضوَّأها البرقُ حينَ رآنيَ في همهماتِ البيوتِ
لقد صارَ يا عزُّ للصمتِ ما بيننا لغةٌ وضجيجُ.

أقولُ: لعزَّةَ ما تشتهيهِ
لها قلبُها، وكتابي
لها ألفُ نجمٍ تجمَّعُ في قمرٍ كاملٍ، وغيابي
لها أنْ يكونَ إليها انتسابي،

(*) مقطع من قصيدة طويلة.

وكلُّ سحابي لها لتسيرَ إلى مقلتَيْها المروجُ .

لعزّةَ ما تشتهيه،
ولي جنّةُ الله،
نارُ القصائدِ،
لي من بلاديَ تيهي .
لقد عمَّدْتني المسافةُ والشعرُ في الغرباءِ
احترفتُ الحنينَ،
احترقتُ سنينَ،
وذابتْ على جمرةِ اليدِ كلُّ الخرائِط، ثم علَتْها الثلوجُ .

ومالتْ على النبعِ صبَّارةٌ واستقامتْ، فقمتُ،
ظننتُ بأنّي غفرتُ لنفسي من العشقِ ما قد مضى، واسترحتُ،
نسيتُ على شرفةِ الحُلمِ أنّيَ لم أنسَ شيئاً،
وأدركني الحبُّ في لحظةٍ
شيَّدَتْ نفسَها حولَ روحيَ فيها البروجُ .

وصحتُ :

ممالكُ قلبي مقابلَ هذا النخيلِ الذي قد تنامى
وطاولَ نافذتي فاعتصمتُ بصمتيَ عاماً فعاما
وأعلنْتُ - مُنتصراً - إنهزامي
لتُطفىءَ هذا الشذى وتناما .
وراقبتُ جنَّةَ ربّي التي وَعَد العاشقينَ
تمرُّ على برزخٍ للطفولةِ،
ثُمَّ يمسُّ مساها ملاكٌ
فماستْ عراجينُ أثقلها بالنضُّارِ النضوجُ .

وساءَلتُ عذقاً توجَّعَ بالتمرِ
من أينَ في كلِّ هذا البهاءِ سيبدأ العروجُ؟
وأذكرُ
كنتُ جميلاً، فأودعني سرَّهُ، فاستجبتُ،
أجبتُ نداءَ الفصولِ،
وجبتُ الصحاري،
بذرتُ بذاري،
استضأتُ بناري على منحنى الانتظارِ،
ونمتُ جواري
لأونسَ وحدةَ رُوحي الجريحِ
فلا تستريحي
أيا امرأةَ النخلِ لا تستريحي
فليلتُنا هذهِ ليلةٌ تتشابكُ فيها الطقوسُ،
ويُمْسَكُ فيها بكلتا اليدينِ الأريجُ.

تراكِ تأخّرتِ؟
هذا أنا،
مُمسكاً خيطَ فجرٍ قديمٍ وخيطاً من الكلماتِ،
أُعِدُّ لعزّةَ فستانَ عُرسٍ على مغزلِ القلبِ في الصبحِ،
ثمَّ أمزِّقُهُ في المساءِ،
وأنتِ تأخّرتِ مليونَ عامٍ،
وأتعبني بالسؤالِ متى سيتمُّ النسيجُ؟

الاسكندرية ١٩٨٨

شعر

كانت السيدة

عزت الطيري

١ ـ بعد ساعات

بعد ساعاتٍ ستخرجُ من حديقتها، معطرةً
فيعشقها الهواءُ
بعد ساعاتٍ، ستدمعُ عين قلبي
ثم تبكي نجمةٌ
وتئنُ نرجسةٌ
ويرتبك الفضاءُ.
بعد ساعاتٍ سأهمسُ،
ها أنا غيمٌ بساحتكِ الوسيعةِ
أمطريني يا سماءُ!!
بعد ساعاتٍ سأسمعُ عزف موسيقى وأغنيةَ الحريرِ
ثم أرقبُ جدولاً وقطيفةً وخرير ماءْ
بعد ساعاتٍ ستخرجُ،
في يديها السوسنُ البريُّ،
في فمها الأغاريد النحيلةُ
في الشفاه الخوخُ

في الشعر الزهور/ الكستناءْ!
بعد ساعَاتٍ
ستعبرُ بابَ منزلنا
وترمقني بنظرةٍ مُشفقٍ
فأخرُّ مطعوناً وتشتبكُ الشوارعُ
ثم تمضي لا كلامَ ولا نداءْ
بعد ساعاتٍ. . .

٢- السيدة

كانت السيده
تعلّق فوقَ حبال الصباحِ مناديلَها
وأسرارها الداخليهْ ،
في المقابلِ كانَ الفَتى الصبُّ،
في الشرفةِ الجانبيهْ
يبلّلُ أدمعَهُ بالعيونِ،
ويغضي حياءً
وينشد ما قد تيسَّرَ من غنوةٍ عاطفيهْ.

٣ - التفاح

في صمتٍ هَرَبتْ ثمراتُ التفاحِ
من قفصِ البائعِ
وتسلقتِ الشجرهْ
في صَخْبٍ ضحك الشاعرُ
واستلقى
واختتمْ قصيدتَهُ المُنتَظَرهْ.

٤ ـ النشرة الجوية

يتهبُ الريحْ
من غربِ الأحلامِ ومِنْ شرقِ الدمعْ
الطقس بديعْ
إلاّ من بعضِ وريقاتٍ،
تتساقطُ من سوسنةِ العمرْ
فاحذر أن تتخفَفَ من قمصانِكَ،
أو من أحزانِكَ،
أو من أوهامِكَ،
أو منْ . . . . .
درجات الجو:
أربعُ درجاتٍ فوقَ الحزنْ.

٥ ـ العصافير

كانت الفتاةُ الساحليةُ تسير كالحلم
ترتدي قميصاً أبيض
طُرِّزت جوانبه برسومٍ بابلية.
في اليمين واليسار عصفوران أخضرانْ
من أسفلٍ كانت ترتدي جُونلّة زرقاء
زرقاء بلونِ البحرْ
وكان في بحر جونلتها مركب شراعي وحيد
يقاوم الشتاء بالصيف.
فجأةً قفز عصفورٌ من قميصها محلّقاً
لكنه هوى في البحر.

من حزنٍ بكى العصفور الثاني
وبلَّل ريشه .
وحينها حاول أن ينفض عن نفسه بَلَلَ الدمعِ سقط أيضاً .
في آخر الليل
كانت الفتاة تسير كالحلم المخنوق
ترتدي قميصاً أبيضَ بلا عصافير
وفي بحرها روائحُ موتْ .

مصر

نوافذ بيتي

الحبيب الهمامي

سعْدي يوسف

فِي فُنْدُقِ «البِلْفِدِيرْ»،
تَفَتَّحَ،
ذَكَّرَنَا بِالفُتُوحَات.
يَحْكِي، ورَائحَةُ الوَرْدِ فِي صوتِهِ.
تَفْتَحُ الفرَحَ المُسْتَحِيلَ.
عَلَى مَهَلٍ يَتَرَشَّفُ كأسَ النبيذِ،
فَنَسْكَرُ نحْنُ.
أَحَاديثُهُ تترَقْرَقُ فِي السَّمْعِ.
تَمْسَحُ أرْوَاحَنَا.
بالنَّبيذ، الذِي، والذي . . .
وَعَلَى السحْرِ أَنْ يتسلَّى بِنَا.
هَادِئاً،
هَادِياً كانَ.
مُسْتَرْسِلاً فِي الكلامِ المُضِيءْ.
ولحْظَةَ مَدّ لنا يدَهُ لِيُصَافِحَنَا.

صَافَحَتْنَا العِرَاقْ.

١٩٨٨

نَوَافذ

نَوَافِذُ بيْتي،
سأفْتَحُهَا للعصَافِير.
لِلفَتيَاتِ يُرِدْنَ مُرَاسَلتي مِنْ قريبٍ.
نَوَافِذُ بيْتي سأفْتَحُهَا،
وَأعدُّ النُجُومَ.
لأعْرفَ كمْ عدَد العاشقاتِ..
نَوَافذُ بيْتِي سأفْتَحُهَا،
لأرَى جَارتِي فِي الظَّلاَمِ تُضِيءْ
نَوَافِذُ بيْتي سَأفْتَحُهَا،
(حينَ يُصبحُ لِي بَيْت).

.١٩٨٨

ظُنون

حينَمَا غادَرَتْنِي وَلَمْ نَحْتَفِلْ بالوَداعِ.
ظنَنْتُ الطيُورَ سَتُخْفِقُ فِي الطيرانِ.
ظنَنتُ الوُرُودَ.
سَتَعْدِلُ عَنْ قطْفِ عَمْري.
ظنَنْتُ الصَّبَاحَ سَيغْرُبُ.
والليلَ سَوفَ يَغيبُ عَن العَاشقينَ.
ظنَنْتُ دَمِي،
سَيَتُوبُ عَن الفتَياتِ.
وَقَدْ خَابَ ظَنِّي.

١٩٨٨

عُزلة

أَيّهَا البَرْقُ، لا تَشْتَعِلْ فِي قَمِيصي .
أيّها الرّعدُ لا تَرْتَعِدْ مِنْ رُؤايَ .
أيّها المَطرُ المتهَاطِلُ .
لا أشتَهِي أُغنياتِكَ فيَّ .
وَأَجِّلْ صِبَايَ .
إلَى أنْ تَعُودَ إليَّ خطَايَ .
فكَمْ أشتَهِي الآنَ،
أنْ أتَجَمْهَرَ فِي عُزْلَتِي .

تونس ١٩٨٥

رامبو في عدن

نويل / بورير / جوفروا

طوال الأيام ١٢ و١٣ و١٤ من آذار (مارس) المنصرم، أقيم في عدن ملتقى فكريّ حمل عنوان «رامبو في عدن»، بادرت إلى الدعوة له الملحقية الصحافية لسفارة اليمن الديموقراطية في باريس، و«معهد العالم العربيّ» في باريس، وشارك فيه عدد من الأدباء والاختصاصيين الفرنسيين والعرب، وحضرته «الكرمل» ممثلة بالزميل الشاعر العراقي كاظم جهاد. هنا ترجمة للمداخلات الثلاث الأساسية في الملتقى، التي قدّمها الشاعران الفرنسيان برنار نويل وآلان جوفروا وكبير اختصاصيي رامبو الشاعر الفرنسيّ آلان بورير، وهي تسلط أضواء جديدة تماماً على ما سُمّي بـ«حالة رامبو»، و«تنسف»، بخاصة، القطيعة المقامة حتى الآن، بين رامبو شاعر وآخر «رحّالة».

برنار نويل(*)

«الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه»

تتموقع مداخلتي في النداء الذي يأتيني من هذه الكلمات من «رسالة الرائي».

وحتى أمهّد للميدان الذي ترنّ هذه الكلمات عبره، اليوم مثلما أبداً، فسأبدأ بالتذكير بمقولة لأندريه بريتون قالها أمام «مؤتمر الكتاب» في ١٩٣٥: «قال ماركس: «ينبغي تغيير العالم» ورامبو: «ينبغي تغيير الحياة». لا يشكل لديَّ هذان الشعاران سوى واحد».

لهاتين القبستين سأضيف اثنتين أُخْرَيين: «ينبغي الحُلم»، قال لينين، و«يلزم الفِعْل»، قال غوته...

وستتمثل مشاكلتي في الجمع بين هذه المشيئات الأربع في القول: «ينبغي الرؤية».

(*) برنار نويل Bernard Noël: شاعر وكاتب فرنسي معروف، من أهم أعماله: «شظايا جسد» و«روايات النظرة» و«قاموس كومونة باريس».

تُخاض ضرورة الرؤية عبر ممارسة، وهذه الممارسة هي ما سأدعوه، وأنا أفكّر برسالة رامبو، بـ عمل الرائي. لهذا العمل وسيلته، ألا وهي الصورة. وهي في ميداننا الخاص: الصورة الشعرية.

تعود رسالة الرائي إلى العام ١٨٧١: إنها موجّهة إلى بول دوميني، في أثناء كومونة باريس. لطالما تمسك منها الآخرون بما يأتي، وحده: «أقول أنه يجب أن يصبح المرء رائياً، أن يجعل من نفسه رائياً». وهذا الذي يبدو وهمي يهب سيرورة الشيء: «يجعل الشاعر[1] من نفسه رائياً عبر تشويش طويل، واسع، ومنظّم، لجميع الحواسّ...».

إن هذه العبارة لتهدّد حقّاً بألّا تصبح سوى نادرة هذه الرسالة، أو حجابها، إذا لم نصحّحها بما يأتي: «إنني أشهد تفتّح فكري: أنظر إليه، وأسمعه». وكذلك بما يلي: «إن الدرس الأول الذي ينبغي أن يقوم به من يريد أن يصبح شاعراً هو معرفته الكاملة لنفسه». وإذا لم نصحّحها أيضاً بالحقيقة المشار إليها بوضوح، وهي أن الرائي يذهب صوب المجهول، وأن عليه « أن يعثر على لغة» تمكنه من الإحساس به (أي المجهول) ولمسه، والإصغاء إليه». لغة «تكون من الروح وإلى الروح، توجز كل شيء، العطور والأصوات والألوان، من الفكر الذي يشدّ ويجذب».

إن رسالة الرائي هي من قبل، ما تعلن هي عنه: تدفعنا من دون أن تدع لنا الوقت للاستيعاب. وهذه هي قوتها ومشكلنا نحن.

ما يهمّني هنا هو هذه اللغة التي تكون «من الروح وإلى الروح»، لغة «فكرٍ يشدّ الفكر ويجتذبه».

ما ستكون هذه اللغة إن لم تكن لغة قادرة على [توليد] انطباع حميم ومباشر؟ لغة، بعيداً عن أن تكون تركيباً لمراجع وتخمينات، تكون هويّة في حركة ـ وهويّة في فعل.

إن جميع المفردات التي سيستخدمها رامبو مشخّصة إلى حدّ بعيد، وخصوصاً الأفعال: الإحساس، اللمس، الإصغاء، الشدّ، الجذب...

وهذه الأفعال، التي هي جميعاً أفعال فِعلٍ أو حركة، إنما تشير ببالغ الملموسية إلى أثر الفكر الشعريّ على فكر القارىء.

حتى يشدّ الفكر الشعريّ فكر القارىء ويجتذبه، فهو عليه أن يكون الآخر[2]، أن يصبح، حرْفيّاً،

---

(١) ينبغي الالتفات إلى أنّ رامبو لم يكتب في رسالة الرائي المفردة «شاعر» بصيغتها المألوفة «poète» مع حركة فوق «e» الأولى، وإنما كتبها: «poëte»، مع نقطتين فوق الحرف المذكور، محيلاً الكلمة إلى مفهومها اليونانيّ الأول الذي يربطها بالفعل أكثر، فالشاعر هو، في هذا المفهوم، «الصانع» (المترجم).

(٢) إن كل فكرة عظيمة معرّضة إلى أن تتشوّه بخطورة ما أن تدخل في احتكاك والكتلة البشرية. فما يتحقق منها هو، بمعنى محدّد، قليل الشبه بما كان مروماً. وحتى الرجال الأكثر التماعاً مطالبون بالاكتفاء بالمرور لا مترعين بالإشعاع بقدر ما جارّين وراءهم سحابة غبارٍ طويلة (ب. نويل).

الآخر، بدل أن يتوسَّط، بيني وبينَه، ما أصوغ.

ينبغي لهذا الفكر أن يبثّ، لا أن يوصل؛ أن يكون فاعلًا لا أدواتيًا. عليه، إذن، أن يحقّق طفرة نوعية تُخرجه من [نطاق] التمثّل.

لكن ليس يمكن الخروج من التمثّل إلّا بالقطع مع النسق الذي تستند إليه اللغة السائرة، شأنها شأن الفنّ والأدب والشعر منذ الأزل.

إن المشكـل هو أنّ هذه اللغة، التي هي **الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه**، هي أيضاً اللسان الطبيعيّ[٣]، ذلك إن مران الفكر الشعريّ هو تغيير اللغة من دون الانتقال إلى لسان آخر. تغيير اللغة في داخلها، وهذه عملية جذرية، ولكنها غير صافية على الرغم من جذريتها.

إن التفكير بالسلبية الضرورية التي يجرّ إليها هذا اللّا ـ صفاء، هو ما من شأنه أن يمكننا من اجتراح الشعرية التي تنقصنا في الفرنسية، والتي لا يمكن أن تتموقع إلّا في مجابهة اللغة لنفسها ـ، وهذا ما لم تتمكن السوريالية من القيام به، ولم يحاوله، بعد رامبو، سوى [حركة] «اللعب الكبير[٤]»، مع ميتافيزيقاها التجريبية، وخصوصاً رنيه دومال في «عظم ترقوةٍ للعب شعريّ كبير».

أعود إلى ما يطمح إلى تغيير اللغة من دون تغيير اللسان، وهذا هو، منذ الأزل، الاستعارة. هدف الاستعارة هو دفع اللغة في اتجاه نسق مراجع مغاير للعلاقة الاستعمالية المعهودة في التسمية. تكشف الاستعارة عن علاقات جديدة: لتمكّن من الرؤية. تذهب الصورة الشعرية أبعد: تقرّب، كما كتب بيير ريفردي الذي كان منظّرها، «واقعين متباعدين»، ولكنها لا تقدر أن تقوم بذلك إلّا «في غيَاب كل إشراف يمارسه العقل، وخارج كل مشغلة جمالية أو أخلاقية».

أي، على نحوٍ حرّ:

ليست الصورة استنباطية، ولا هي وصفية. بل هي تعمل بالتداعي المفاجىء وتُحدث بين قطبيها الاثنين سرَياناً بالغ الحيوية أو إفراغاً (بالمعنى الكهربيّ للكلمة) يكون مفعوله هو:

الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه

هو ذا مثال على هذه الصورة المصنوعة من كلمات اللغة السائرة، نأخذه من أندريه بريتون:

---

(٣) اللغة هنا هي اللغة بعامة كملكة للكلام، أما اللّسان فهو لسان بذاته، الفرنسية مثلاً، أو العربية. وهنا إشارة إلى فكرة هامة لدى رامبو في استحالة الازدواج الشعري، وتعذر الانتقال في الكتابة من لغة إلى أخرى، إذا كان المفهوم الذي يحمله الشاعر لعمله صارماً بما فيه الكفاية (المترجم).

(٤) «Le grand jeu»: اسم مجلة وحركة شعرية قامت في فرنسا في مطلع القرن، وجّهها، خصوصاً، شاعران «رامبويان» توفّيا بسن مقاربة لسن رامبو نفسه، وترك كل منهما عملاً شعرياً هامّاً ومبتوراً، هما رنيه دومال وروجيه جيلبير ـ لوكونت (المترجم).

على الجسر كان الندى ذو رأس القطة يتهَدْهد». .

إنّ كل مفردة، هنا، معروفة من لدن جميع المفردات الأخرى: الجسر، الندى، الرأس، القطة، الهدهدة. في العادة، تحيل هذه المفردات إلى ما تمثّله، أو على الأقلّ فلا شيء يأتي ليشلّ اللعب التفسيريّ لهذه الإحالة. أمّا هنا، فلم يَعُدْ أيّ شيء ليذهب هذا المذهب. وإذا ما نحن فكّرنا بهذا التداعي الذي يَحلّ العقل، فسيكون علينا القبول بأن انقطاع المعنى المعقول لا يدلّ بالضرورة على فقدان المعنى. ما الذي قُطعَ في الواقع؟ وحدها قُطعت حركة الكلمة صوبَ نسيان ما تمثّله، أي صوب التجريد. إن هذا الندى الذي له رأس قطة، غير القابل للاختزال، ليجبرنا على إعادة التفكير بعلاقتنا باللغة وبالواقع. إنه يعيدنا إلى الملموس.

إذا كانت الصورة تُربكنا، فلأننا لا نقدر ألّا نستنطق المعنى العاديّ لكلماتها، الذي هو غير مفكّر به والـذي يلزمنـا في الأوان ذاته بأن نفكّر به. أو على الأقل فبأن نعزوَه إلى الفكر. تبعث الصورة حضوراً، وهذا الحضور لا يعمل في الحقل العاديّ لمراجعنا: إنه لا يجد فيه محلّه، ولكنّ له بكامل البداهة محلاً ما؛ محلّ هو آخر: محلّ ذهنيّ.

آنئذ يحتفظ هذا الندى ذو رأس القطّة بكامل مفعوله، وفي الأوان ذاته يكفّ عن أن يبدو نافراً: إنه تشخيص حالةٍ تفكيرية ـ أو شعرية، وهذا في نظري الشيء نفسه. وإن غرابته لم تعد نابعة من انزياحه عن الواقع: إنها موصولة بطبيعة الصورة نفسها بالذات، التي لها القدرة المزدوجة على التعبير عن نفسها وعلى أن تكون، على نحو لا فكاك فيه. ذلك أن الصورة هي جوهر الفكر الّذي تعبّر هي عنه.

ويمدّها هذا الواقع بحَرْفية قابلة للإيصال لم تكن الكلمات لتتمتع بها أبداً، لأنها لا تنبع من التعادل ولا من الدقّة، حتى إذا كانت تجمع بينهما: إنّ حَرْفية الصورة متأتّية من حقيقة أنه ليس فيها أيّ فارق بين العبارة وما تقوله.

ما جئت على رسمه هنا تخطيطياً يقود إلى الاعتقاد بأن ثمة تطابقاً بين التجربة الشعرية والتعبير الشعريّ، تطابقاً بين الحدث الذهني الذي هو القصيدة والتشخيص اللفظيّ الذي هو العبارة.

هذا ما أعتقد به.

وكذلك أن مادّة الصورة تصبح، حرفياً، جوهر فكر القارىء وقد تلقّى الأثر الرامبويّ لـ: الفكر الذي يشدّ الفكر ويجتذبه.

عدن، ١٢ آذار (مارس) ١٩٩٠

آلان بورير

رامبو في عدن(*)

١

«روح جهمة»، قال عنه أندريه جيد. «طفل رائع»، فرنان غريغ. «ضفدعة ملأى بالبثور»، ريمي دو غورمون. «فتى من ألف ليلة وليلة» فرانسيس جيمس. «درّاجاتيّ قاتل»، ليون بلوا. «كريستوف كولومبس الأدب»، ريمون كلوزيل، «عباد شمس يتململ في حزنه»، أندريه بريتون ولويس أراغون «طالب ثانوية مخبول»، أندريه تيريف. «مُجازٌ عن الله»، جان بول فايان «أزعر رائع»، فيليب سوبو. «وحشُ طهارةٍ»، جاك ريفيير. «اثنتا عشرة درجة وخمسة وأربعون بعد الفاصلة، خطّ العرض الشماليّ، أربع درجات وأربع بعد الفاصلة شرقيّ خطّ الطول: عدن. لقد وصلت، ولا فخر»، بول نيزان. لسنا فخورين، ولكننا مسروررون مع ذلك جداً. فها هي ذي، إذن، هذه «الصخرة البشعة»(٥) التي سقط عندها إيكاروس. وبالنسبة إليَّ، وفي ما يتعلق بمحاولتي التي ربّما ستكون الأخيرة في الكلام عن رامبو بعد تجاوز عتبة السن(٦)، فإنني لأشعر بهزة عاطفية عميقة، وصادقة، أمام فكرة تجريب استحضار رامبو في عدن بالذات، في حضور شعراء وأصدقاء. ينبغي في الواقع التزام الصمت بصدده أيضاً. إنها لمناسبةٌ ـ حلمٌ في خوض هذه المغامرة مرةً أخيرة.

إنني، عندما أرى إلى «ندّاهات» الدرّاجات النارية وهي تجأر شاقّة أمام وفدنا الطريق بين الفندق والقاعة، وإلى جميع مكبّرات الصوت والكاميرات هذه، وإلى القيظ اللاهب في عدن، وهذا الاهتمام كلّه الذي لا حقّ لنا فيه، وعندما أرى إلى هذا «الباص» الذي يمرّ أمام فندق «لونيفير» («الكون») (حيث أقام الشاعر)، فإنما أفكر به، نعم، بآرتور رامبو. له، في الحقيقة ندين بدراجة نارية واحدة على الأقل، وبمكبرات صوت كثيرة له ممدودة. أراه، أولاً، وهو يصل مثلما يروي في رسالته المؤرخة في ١٧ آب/أغسطس ١٨٨٠، وعبر معلومات يؤكدها فيما بعد ألفريد باردي في كتابه «بحر العجم»، يصل، إذن، جوّاباً، تائهاً، في تيه بدئيّ ودائم، انطلاقاً من قبرص. قبرص التي يفجّر فيها أشرطة الديناميت التي عُهِدَ له بها من أجل منزل الحاكم، قبرص التي يبدو أنه قتل فيها، لا إرادياً، أحد العمّال، كما

(*) لم يكن هذا النص مكتوباً، بل تم اقتباسه عن تسجيلٍ صوتي، وترجمه ممثل «الكرمل» إلى الملتقى.

(٥) هكذا وصف رامبو عدن في إحدى رسائله إلى أسرته، ولكنه يقول في رسالة أخرى، كما سنرى، أنه يودّ لو يُدفن فيها (المترجم)

(٦) كتب آلان بورير مؤلّفه الهام عن رامبو «رامبو في الحبشة»، قبل خمس سنوات، عندما كان في سنّ السابعة والثلاثين، أي السنّ التي رحل بها رامبو عن العالم، وأعلن (أي بورير) أنه سيتوقف عند هذا الحدّ، مهيئاً للطبع نصوصاً أخرى في رامبو لم ترَ النور بعد وطوال هذا الملف، سنكتب «الحبشة» بدل «أثيوبيا»، محتفظين للبلاد باسمها في الفترة المعنية، كما هو معمول به عادةً (المترجم)

يري أوتورينو روزا. يصل هالكاً من الجوع، إلى مصر أولاً. ثم إلى «سواكيم» (السودان) فجدّة. «ماساوا» في أرتيريا، فالحديدة (اليمن). الحديدة التي تقهره فيها الشمس أخيراً والقيظ. بعد حدلات مديدة، يبصر رجلاً، تريبوشيه[7]. إنه وكيل شركة «مورون وفابر» في مرسيلية. وكان في المنطقة صقليون كثيرون. ثم يقع الفصل المعروف والذي أكرهه للمتعة: يمنحه السيد تريبوشيه توصية للمدعو «الكولونيل دوبار». يكنى بالـ«الكولونيل»، لزعمه أنه كان كولونيلاً في الفرقة الخامسة للدون في ١٨٧١. يستقبل السيّد دوبار هذا الفتى ابن السبعة وعشرين سنة، ويهبه، كما نعرف، فرصة نجاة.

عدن، في ١٨٨٠، تنفتح على القرن العشرين. لقد شهدت المدينة انطلاقة رائعة بفعل افتتاح قناة السويس في مصر في ١٨٦٩. منذ ذلك الحين أصبحت عدن نقطة رهان استراتيجي هام لقوى الغرب، ما دامت تتحكم بالقرن الافريقي، وبالنفاذ إلى بحر الهند. ولكن، في مواجهة عدن، تقوم «الأوغادين»، التي كانت في تلك الآونة بلاداً مجهولة تماماً: «بحر العجم». في فترة كان البحث قد بدأ فيها منذ قليل عن منابع النيل، فترة لم يمرّ على اكتشاف أوستراليا فيها زمن طويل، في تلك الفترة كانت لرامبو بلاد شاسعة مجهولة قبالة عدن. وهوذا بيير باردي، شقيق ألفريد باردي. يستقبل آرتور باسم شقيقه الغائب لأنه كان أوّل من خرج، في ١٨٨٠ ذاك، إلى هذه الأراضي المجهولة، يرافقه رجل يدعى «بشار». الأخير نفسه كان ضابط صفّ، وقاتل هو أيضاً ضدّ البروسيين. يعهد بيير باردي لرامبو بعمل صغير: يكلّفه بحراسة «الحريم»، والأخيرة هي الورشات التي يقام فيها بتنقية البنّ وَكَيْله. تقوم بهذا العمل نساء جنود، «كتيبة الهند»، وهي كتيبة مختلطة كانت متموقعة في عدن. كنّ يدعون آرتور «كيراني»، وهو، في الهندية، «الشرّير». كانت الكنية تطلق كما يبدو على حرّاس هذه الورشات ومراقبيها، ولكنها تنطبق تماماً على شخصية رامبو. أفلن يُدعى في الحبشة، بعد سنوات، «ابرلرينيا»، وتعني، في الأمهرية (لغة الحبشيين الرئيسية): «الرجل الغضوب»؟ نتعرّف هنا بالطبع على إحدى طباعه. كان «الرجل الغضوب»، «الشرير» يتقاضى في تلك الفترة بين تشرين الأول (أكتوبر) وتشرين الثاني (نوفمبر)، ١٨٨٠، بين أربعة فرنكات وستةِ يومياً. ولكن اعتباراً من العاشر من تشرين الثاني ١٨٨٠، نعرف أنّ مدخوله سيبلغ حتى ثلاثمائة فرانك في اليوم الواحد.

كان رامبو يجيد العربية، وهذا ما أنقذ حياته طوال عشر سنوات هناك. كان في الواقع يعرفها على نحو مَمتاز، وهذا ما شهد به «بورغينيون» و«إيوان»، وكانا عرَفاه. ثم إنّ «آرمون سافوريه»، الذي عرفه معرفة جيدة في عدن، يتحدث هو الآخر في رسالة إلى «جورج موروفير» مؤرخة في ٣٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٠، عن «مستعرب جيّد». ثم إن شهادة أساسيّة تأتينا من الايطالي «روبيكي بريكتيتي»

---

(٧) لعب على الكلام، فاسم هذا الشحص يحيل إلى الفعل trébucher، وتعني «يترنّح» (المترجم)

الذي كتب في مؤلّفه «في هرار»، الصادر في ١٨٩٠، أي عندما كان رامبو ما يزال على قيد الحياة، كتب: («إن رامبو ليعرف اللغة العربية معرفة كاملة»). وإنني لتحضرني هنا المقابلة التي يقيمها المستشرق الفرنسي جاك بيرك، مقابلة يقول أنها تضع اللغات الغربية، القائمة على فكرة التجسيد أو الحلول، مقابل اللغات الشرقية، القائمة على ما يدعوه بـ (l'inverbation) ، أي اللغات المرتبطة بالعالم الآخر عبر الكلمة. الحال، إن رامبو، الذي كان يمرّ باللغات الأخرى مجرّد مرورٍ، كان يعرف العربية جيّداً، على حين لا يعرف من الأمهرية أكثر من مائة كلمة أو مائتين، الكلمات التي كان بحاجة لها ليجتاز مناطق الحبشة.

يطيب لي أيضاً أن أكرّر هنا أشياء معروفة. «القرية الصغيرة» مثلاً. ثمة في داخل كلٍّ منّا قرية صغيرة. لا شيء يبرح مكانه. فإذا ما نحن عدنا إلى شارلفيل، أو عدن حيث نحن اليوم، أو إلى شتوتغارت، فسنجد كل شيء في محلّه، كما كان. في العمق. الناس، مدام رامبو (الأم)، والشقيق، كما في المنحوتات البارزة المصرية القديمة، التي نميّزها بعضها عن بعض عِلى امتداد خمسة وعشرين جيلاً.

يطيب لي أيضاً أن أستحضر جميع الشخصيات الثانوية التي كانت تعيش في عدن في ١٨٨٠، جميع هذه الشخصيات التي عرفها رامبو، وعاشرها، والتي أصبحت كمثل الشخصيات الثانوية في رواية عظيمة، دون أن تعرف أنها ستظل طالما بقيت «الاشراقات». إنني أفكر بـ«الكولونيل دوبار»، بـ«جيل سويل» الذي كان صهر الأول، في سنيّه الخمسين، والذي كان يدير «فندق لونيفير» بأثاثه الفخم وبافطته البالغ علوها ثلاثة أمتار. كان هناك السلك الدبلوماسي أيضاً، السيد «دوغاسباري»، البالغ الجهر بانتمائه إلى الجمهورية الثالثة[٨]، و«نوباب»، و«غومينا». ينبغي أن نؤدي في شوارع عدن التحية أيضاً لـ«الكونت سيكي»، الذي وضع في الحبشة كتاباً جميلاً بثلاثة أجزاء، وكان قنصل إيطاليا العام في عدن. نحيّي، أيضاً، السيد دوشان، الذي كان مراسل «وكالة النقل السريع» في عدن. وأصحاب حوانيت صغيرة، من أمثال السيد «بيدونفيلد» السويسريّ الذي كان لديه ساعٍ كلّفه رامبو فيما بعد بخدمات عديدة، وكان اسمه «فلتير». بيدونفيلد، وفلتير، يمكن أن نتصورهما بسهولة مع المغامرين في الأسواق. السيد إيلوا بينو، الذي ولد في «فيكون»، نقيب متقاعد، و«أوتورينو روزا»، نراه حاملاً جهاز التصوير بين النعام في الحبشة، والذي عرف امرأة رامبو عن قرب. ثمّ، المستكشفون، وهؤلاء هم الأكثر جدّية، أو مهابة: «بول سولوبيه»، مثلاً، الذي يجب التوقف عنده دائماً وقفة خاصة، ما دام مؤلف

(٨) استمرّ عهد الجمهورية الثالثة في فرنسا من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠، وبعد بداية مظلمة (سَحْق الكومونة)، فرض الجمهوريون أنفسهم رويداً رويداً، وأقاموا سياسة ديموقراطية وعلمانية وجدت تتويجها في فصل الكنيسة عن الدولة في ١٩٠٥ (المترجم).

رحلات إلى أثيوبيا»، التي صدرت في «روان» (فرنسا) في ١٨٨٨، والذي كان له دور هام في حياة رامبو العملية، ما دام خطّط لقافلة الأسلحة للعام ١٨٨٧، ولكنه توفي بضربة شمس في عدن، في ١٩٨٦، قاذفاً برامبو في حرج كبير أكثر مما في حداد. ثم إنني أحيّي السيد «شفنو»، هذا المهندس الشابّ الذي كان في أصل فكرة داعبت خاطر رامبو، وتتمثل في إنشاء خطّ سكّة الحديد الفرنسي ـ الأثيوبيّ، الذي سيبدأ شفنو نفسه بتحقيقه اعتباراً من ١٩٠٤. أفكر أيضاً بالدكتور «نوكس». لم تبق لنا صورة فوتوغرافية له، وهو الذي كان بانتظار ساق رامبو المريضة في ١٨٩١[1]، وكان وصل هناك في ١٨٨٧. نُحيّي، أخيراً، «أوغست فرونزوي»، هذا الصحفي الإيطاليّ من «بريشيا» المعروف بسخائه. «سكارفوليو» أيضاً، صحفي من ميلانو، وكان النقيض الدقيق لسابقه، وشديد القومية، فهو مؤلف كتب سيعاد طبعها في عهد موسوليني. كان «سكارفوليو» معروفاً بروح المكر والانتفاع خصوصاً. وإذا كنت لن أعدد هنا جميع ركّاب «وكالة النقل السريع»، فينبغي أن نتذكر في الختام الرهبان الكبوشيّين الذين كانوا ذاهبون إلى «هرار»، «هيغو فيروندي» وكشافين آخرين، السيد «ألفريد إيلغ»، مع رأسه المربّع وشعره الواقف، الذي سيصبح «رئيس وزراء» مينيليك، مستشاره الكبير، الذي فجع بمساعده، السويسري مثله، «زيمرمان»، الملقّب «ريمبي». وعلى سفينة «النقل السريع»، سنرى لاحقاً، في ١٩٣٠ إلى سولكس فاغن الصفـراء لمـاكونين في «هرار». ومسافرين آخرين لن نتشبث منهم إلّا بواحد، لعلّه الأجمل، الأكثر هياماً، وسخاءً، هذا الذي سيبكي لدى رحيل رامبو. إنه «جيمي»، الذي نتلقى في اسمه المفردة («الصديق»)، والذي حظي بالمودّة الصداقيّة التي نادراً ما محضَها رامبو أحداً في تلك السنوات. نعم، التحية لك يا جيمي.

ثم ها نحن نرى إليها تنطلق، سفينة رامبو الآخر، في عدن هذه نفسها بالذات، سفينة «وكالة النقل السريع»، والتي كانت تحمل هذا الاسم: «الأمازون». تنطلق في ٢٦ مايو (أيار) ١٨٩١، حاملة رامبو المحتضر، رامبو الخارج ليحتضر على متن «الأمازون» وهو الذي كان يريد ـ كانت هذه رغبته الصريحة ـ أن يُدْفَن في عدن.

٢

إنها لتلزمنا، صُوَر السفر هذه. ها أنا أغمض العينين: ١٧ آب (أغسطس) ١٨٨٠، يصل رامبو إلى عدن، مرتدياً ملابس بيضاء بكاملها. الملابس التي سيرتديها فيما بعد دائماً، مُصمّماً إياها بنفسه. أقام رامبو في عدن، أربع مرات. ويمرّ بها مرورين سريعين. الإقامة الأولى، منذ وصوله في أواخر

---

[1] معروف أن الغرغرينة قد تصاعدت في ساق رامبو في ١٨٩١ واضطرته إلى العودة إلى فرنسا، والدكتور نوكس هو الذي نصحه (خطأ؟) ببتر ساقه، ومات رامبو بشهور قليلة بعد البتر (المترجم).

١٨٨٠ حتى تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨١ . عام واحد. ما أن يصل رامبو إلى عدن، حتى يخرج، إذَنْ، إلى «بلاد الجهة الأخرى». هكذا يدعو الحبشة في رسائله «أفريقيا الجهة الأخرى». ثم يعود، بعدما كان ثاني أوربيّ يدخل مدينة الاسلام المقدّسة، والأول هو الرحّالة ريشارد برتون، الذي سيصل أيضاً إلى «هـرار» في عام ولادة رامبـو بالذات، في ١٨٥٤ . يعود رامبو إلى عدن في كانون الثاني (يناير) ١٨٨٢ ، وسيمضي سنة كاملة في عدن، مرتبطاً، هذه المرة، بعقدٍ مع الأخوين باردي، وخصوصاً ألفريد باردي، الذي كان رئيس عمله، لكن الذي كان بِعُمره. يتبادلان، بطبيعة الحال، تهذيبات الحقبة، يتخاطبان بـ«أنتم»، ويستخدمان لغة تجارية ورسمية، في الوقت الذي كان ينبغي فيه أن يرفعا كلّ كلفة، وهذا ما سيفعله رامبو عندما سيختلف مع باردي.

نعرف من ذلك العام (١٨٨٢) مثلاً أن عدن لم تكن منخرطة في الاتحاد العالميّ البريديّ. فهل كان رامبو قد بعث من هناك برسالة إلى صديقه العتيد آرنست ديلاهي، وبقيت هناك؟ إذا كانت لديكم، يا أصدقائي، نسخة من طبعة «لابلاياد» لآثار رامبو الكاملة، فأرجوكم أن تحذفوا منها البطاقة البريدية المتضمّنـة فيها، والمزعوم أن رامبو أرسلها من عدن. لسبب بسيط، هو أن من المؤكد أن البطاقات البريدية الحاملة في قفاها خطاً عمودياً لم تظهر إلّا اعتباراً من ١٩٠٥ . لم يكتب إذن من هناك لآرنست ديلاهي، ولكنـه سيكتب له لاحقاً. نعرف، من رسالة لرامبو إلى أمّه، أن الشمس «تشرق هناك من السادسة حتى السادسة، العام كلّه». عندما يتسلّم رامبو كتباً، فإنّ محبرةً تندلق عليها في عدن وتلطّخها بالحبر، كما لو كانت عارفة بالمرسَل إليه. «العام كلّه، العام كلّه» ـ يكرّرها مرتين ـ ينام رامبو تحت النجم الساهر. هناك إذن، في السماء، ينبغي أن نضع اللوحة التذكارية[١٠]. يُودع رامبو مالَهُ في الخزينة الانجليزية. لم تكن اقتصـادية، ولكنها (وهذا من دواعي ارتياح رامبو في عدن التي كانت مستعمرة انجليزية) كانت قد أقامت في المدينة مصرفاً خاصاً بفائدة ٤,٥ بالمائة. في هذه الإقامة الأولى التي ستدوم عاماً كاملاً، تقع حادثة معروفة. يختصم رامبو مع علي شمّاك، وكان صاحب حانوت. يصفعه رامبو، فيسوقه أصحاب شمّاك إلى محكمة فيطرد ألفريد باردي علي شمّاك من خدمته إنقاذاً لماء الوجه، آسِفـاً لذلـك. ثم يقيم رامبـو في عدن إقامة ثالثة تمتدّ من نيسان (أبريل) ١٨٨٤ حتى كانون الأول (ديسمبر) ١٨٨٥ . يحدث هذا بعد إفلاس شركة «مازرون ـ فيينيه ـ باردي»، إفلاس سببه أحداث «الشوا»، الحرب الرهيبة في «الشوا» ضدّ رؤوف باشا الذي كان مسيطراً على «هرار» لصالح المصريّين.

---

(١٠) كان من منجزات ملتقى رامبو هذا في عدن أنْ تمّ البحث عن أحد المنازل التي أقام فيها رامبو لفترة طويلة في المدينة، لتعليق لوحة تذكارية باسم رامبو على مدخله. وتم «الاهتداء» إلى منزل (هو الآن مقرّ الخزينة العامة) تتطابق أوصافه وموقعه مع أوصاف وموقع المنزل الذي كان ألفريد باردي، رئيس شركة تصنيع البن التي عمل فيها رامبو قد اشتراه وترك وصفاً له في كتابه: «مذكراتي في بلاد العجم» وفيه أقام رامبو لفترة (المترجم).

فقد تسببت الحرب عن مجاعة في البلاد، فكان يُرمى بالجثث أمام المنزل الذي كان يقيم فيه رامبو.
هكذا يعود رامبو إلى عدن، وهذه هي فترة عقده الثاني مع باردي الذي كان ذهب إلى مرسيلية بحثاً عن رأسمال جديد (سبق أن أشرت إلى «قبيلة» المرسيليين في عدن: مازرون، فيينيه، سيزارتيان، أمّا باردي نفسه فكان من «بوزونسون» في «الجورا»). يعود باردي بأموال كافية لافتتاح شركة أخرى للبنّ، سيحقق فيها رامبو ربحاً أكثر يكون عليه هنا أن يعقد صفقات بنّ وصمغ وجلود وبخور ومرٍّ مكاويّ وريش نعام (أدع لكم صورة رامبو يقتني ريش نعام) وعاج، وقرنفل. إن هذا الاستحضار هو نفسه الذي يرد بكامل الدقّة لدى ديدرو في «دائرة المعارف». إلاّ أن صورة أخرى تفد إلينا، فيما نحن نبحث عن الصور، نبحث عنها جميعاً: لقد تزوّج رامبو، ونحن نعرف امرأته، ما دام أوتورينو روزا يزعم تقديم «بورتريت» لها. إنها حبشية، مسيحية، جميلة جداً (يقال أن النساء بالغات الجمال في «هرار»)، وهي مع شقيقتها. لا تتحدث، ورامبو نفسه لم يكن ليتحدث، فيا لهما من زوجين! تُدخّن ولكم في الواقع أن تتخيّلوا رامبو وزوجه الحبشية يتمشيان في عدن ليلاً، وهي تدخّن. كان يتعالى يومذاك صخب الحرب الزاحفة، والتحصينات. في هذه الإقامة الثالثة، تصل آلاف البنادق، وقد أُصلِحت في «ليبج» (بلجيكا)، حاملةً على صناديقها اسم آرتور رامبو. كان هذه المرة قد اختصم بجدّية مع باردي، والتقى سوليه، الذي أعلمه بأن ثمة، بعد انفجار الحرب، سوقاً حقيقية لا للقرنفل، وإنما. . . للأسلحة. أُعفيكم هنا من التفاصيل المعروفة عن مينيليك ومنافسه يوهانس، «الامبراطور الأحمر».كان رامبو، صاحب الحس البالغ الرهافة في التحليل السياسي الذي سنعود إليه، قد راهن على مينيليك[11]. هكذا، يغادر عدن مرة ثالثة، بعد مشاجرة عاتية مع مشغّليه. مشاجرة وصلتنا بعض الشتائم التي استخدمها رامبو فيها.وبالخصوص منها «بنيوف» «Pignouf» (الفظّ)[12]، التي سبق أن استخدمها رامبو في نعت رئيس تحرير جريدة «شارلروا». كان ينعت بـ «البنيوف» اليمينيين خصوصاً، وكان ثمة في نظره «أفظاظ» في اليسار، و «أفظاظ» في اليمين،فيا للملاحظة الثاقبة! الحال،أن ألفريد باردي مستنقع هذا كله.
ولن يعود رامبو إلى عدن إلاّ مرة رابعة. إقامة سأتوقف عندها بوجازة، لعنصر طريفٍ فيها. فقد

(١١) مينيليك الثاني (١٨٤٤-١٩١٣)، هو امبراطور الحبشة (أثيوبيا)، جدّ هيلاسي لاسي، وابن هايله مالاكات. فقد العرش بعد وفاة الأخير، والده، واستعاده في ١٨٦٥، معترفاً، مع ذلك، بسيادة يوهانس الرابع على جزء واسع من البلاد. دخل، بدعم فرنسي، في حرب ضدّ يوهانس محميّ الانجليز، وبعد أن لقي الأخير مصرعه على يد جيش المهديّ، بسط مينيليك سلطانه على كامل البلاد معيداً من تنافس مختلف القوى الاستعمارية الأوروبية (المترجم).

(١٢) Pignont: طويلاً اعتقد الاختصاصيون أن هذه المفردة ليست مستخدمة إلاّ من لدن رامبو. لكنني وجدتها وهي ترد عند فلوبير، وكذلك لدى عزرا باوند في مقالة له كتبها بالفرنسية عن «أوليس» جيمس جويس. تعني المفردة: «الفظّ»، أو «الخسيس»، إلاّ أن دلالتها الاحتقارية ماثلة في نبْر لفظها نفسه، مما استدعى وتثبيتها بالفرنسية (المترجم).

جاء رامبو باحثاً عن خيول «بوديه» كريمة الأصل، بالطبع، بل الأكثر أصالة، ومن «آخر صيحة». كان على كل شيء أن يكون بالنسبة إلى رامبو «من آخر صيحة»، من الساق الآلية التي سيطلبها إلى مرسيلية، حتى ترجمات شكسبير التي سأل ديلاهي أن يبعثها له في «روش» في ١٨٧٣. «ينبغي أن نكون حديثين على نحو مطلق» و (أريد خيول «بوديه» من المحتد الأكثر أصالة). ومما يثير الاستغراب أن رامبو كان يومذاك بلا عنوان، وهو الذي جاء من «تاجورا» بعد أن دفن بنادقه البالغ عددها ثلاثة آلاف تحت غابة النخيل الوحيدة فيها. وهي اللحظة التي يذهب فيها إلى «جول سويل»، صهر «دوبار» الرجل الذي كان بلا اسم شخصيّ، «الكولونيل». كان جول مغامراً من فئة «سافوريه»، مغامراً عديم الثقة، خلافاً لألفريد باردي أو إيلغ، «رئيس وزراء» مينيليك. كان جول يفكر ببنادق رامبو، ويأمل من ورائها ثروة. لذا فهو سيؤوي رامبو في «فندق لونيفير» الكبير. ما كان لفندقٍ يقيم فيه رامبو إلاّ أن يسمّى «لونيفير»، أي: «الكون». إن الكون هو منزله الكبير: «منزلي بنات نعش الكبرى» (بوهيمياي) ٤ نيسان (أبريل) ١٨٨٨: «سأقيم إذن في أفريقيا من جديد. ولزمنٍ طويل لن تروني». كم من مرّة ردّد هذا: «لن تروني»، «سأبتعد»، إلخ...؟ ولكنهم سيرونه من جديد في ٣٠ نيسان (أبريل). إنها اللحظة الأكثر مأساوية. ينزل من النقّالة التي صمّمها هو نفسه، التي حملها ستة عشر رجلاً من أبناء البلاد طوال ستمائة كيلو متراً عبر الصحراء.

في عدن، ينتظر رامبو «جوارب الدوالي» التي كانت أمه أرسلتْها له. يذهب لاستشارة الدكتور نوكس، الذي ينصحه بالمغادرة فوراً لتُبْتَر ساقه في مرسيلية. «لقد صرت هيكلاً عظمياً، وأصبحت أُثير الخوف» وتعود «الأمازون» ـ السفينة.

٣

رامبو الجزيرة العربية. رامبو المتعددّ. الأسطورة الأقوى في الأدب كلّه بلا أدنى شك. لا مثيل له في الأدب كلّه. لهذا الفتى الذي يبلغ على الفور النضج الأدبيّ، ما دعاه فرلين بـ«نثر الإشراقات الماسيّ». على حين يتطلب المفهوم الكلاسيكيّ للكتابة إعداداً طويلاً. لا نظير كذلك لحقيقة أن هذا الذي يبلغ في الأدب النضج نفسه الذي بلغه في ميدانه الخاص فان غوغ، معاصر رامبو بالدقّة، يهجر الأدب بعد ذلك فوراً. هناك مثال آخر لشاعر يهجر الشعر بعد كمالٍ؛ إنه راسين. ولكنه يقوم بذلك لأنه... تزوّج!

طوال قرن من الزمان، بقي «الرامبويّون» (والتسمية من اختراع الشاعر جيرمان نوفو عندما شاهد رامبو يعود إلى باريس «متنكراً» بزيّ البحرية الهولندية التي انخرط فيها[١٣]، وكانت هذه هي المرة

(١٣) انخرط رامبو في البحرية الهولندية في العام ١٨٧٦، موقعاً معها عقداً لمدة ستّ سنوات، ولكنه غادرها بعد شهرين ونيّف (المترجم).

الأخيرة التي وطأت فيها قدماه باريس)، بقي «الرامبويون» يشطرون حياة الشاعر، بل الشاعر نفسه، شطرين. فهناك رامبو العبقريّ، الذي نراه في بورتريت «غارجا»، حاملاً في نظرته الاشراقات، ورامبو الآخر «ذو الهيئة المريبة» كما عبّر الكساندر مرسيني، القنصل الإيطاليّ في «ماساوا»: «رأيت فتى مريب الهيئة يأتي محاطاً بسعاة القوافل». ولكن لا واحد من هؤلاء الذين يميّزون بين رامبو العبقريّ ورامبو الرحّالة، قام بالرحلة إلى عدن. لا واحد كلّف نفسه عناء الذهاب إلى الحبشة ليرى إن كان سيقابل رامبو فيها. يُذكّرني هذا بواقعةٍ حول فلوبير. ففي بداية القرن، كان أحدهم بصدد وضع دراسة في الكاتب. فذهبَ إلى «روان»، مدينة فلوبير الأصلية. قابل جميع الناس في الشارع الذي كان فلوبير أقامَ فيه. وفي الأمسية التي كان عليه أن يستقلّ فيها قطار العودة، مزهوّاً بما حصل عليه من وثائق ومعلومات جمّة، ها هو خبّاز الحارة يقول له: «أجل، أجل، لقد عرفت السيد فلوبير هذا جيداً. ثم إنّ لديه شقيقاً كان يكتب».

يبدأ إيف بونفوا كتابه الجميل عن رامبو بهذه التوصية الممتازة: «حتى نفهم رامبو، فلنقرأنْ رامبو» ويختتم كتابه، يختتمه تماماً، بهذا الأمر الجازم: «لا نقرأن رسائل رامبو من الحبشة». كأنّ قطْعاً إبستمولوجياً يُقام هنا، مثلما أقيم في مواضع عديدة.

أمام هذا كله، أتقدّم لكم، على الفور، بالمقترح التالي. أتقدّم به كمقترح وليس أكثر. افترضوا أن لا شيء في حالة رامبو يبدأ حقاً؛ إنْ في عدن أو شتوتغارت أو هرار؛ إنّ كلّ شيء حادث من ذي قبل. آنذاك تظهر الشخصية، وينبثق الحياة والأثر الفني ممتزجين، إذا ما نحن امتنعنا عن إحداث القطع. أتذكر ايميلي تيسييه ـ رامبو، ابنة فريديريك (شقيق الشاعر)، التي كان لها من العمر خمس سنوات عندما رجع رامبو إلى «روش» مبتور الساق، وفي حالة تعفّن. لقد أبصرت إيميلي خيال الرجل ذي نعلِ الريح مقطوعَ الساق. وبهذا الحقد العائليّ، هذا الحقد الذي يجري في أعراق بعض الأُسَر كالحصباء الصغيرة، تتذكر وتقول: «لا شك أنه بسَبب الأمّ رامبو، لم ينل آرتور نجاحاً فعلياً». شأن إيميلي تيسييه، وشأن جميع كتّاب السير الذاتية، دعونا نعنى بـ «سقوط» رامبو، أو، إذا أمكن الكلام بمفردات علم الجمال، فعن «فشله الرائع». لنحاول، كما يطالب هُوَ به في إحدى صفحات «الإشراقات» أن «نحكي سقوطه ونومه». أقترح أنا من أجل ذلك أن نمسك بإحدى بروق «الإشراقات»، من قصيدة «متسكّعان»: «وكنا نتيه مغتذين بنبيذ المغاور وبسكويت الطرق، وأنا متعجّلاً العثور على الموضع والصيغة». «أنا المتعجل العثور على الموضع والصيغة»: إننا، إذا ما رفضنا الفصل بين شطري حياة رامبو، وإذا ما، أكثر من هذا، قبلنا بعدم المرور بالتراث الجامعي الذي يفصل بين الحياة والأثر، واخترنا، للحظة، مفهوماً جديداً، مفرداً، سندعوه في كلمة واحدة مركّبة بـ «الحياة ـ الأثر» («وأنا المتعجّل العثور على الموضع والصيغة»)، فسنجد أن رامبو كان متعجلاً دائماً. عندما كان في سن

السابعة عشرة كتب إلى تيودور بونفيل أنه كان في السادسة والعشرين. يكبر في نظر نفسه. في الأدب، في الشعر. «هات بسرعة جريمة، لأذهب أبعد». ويجد «فصل في الجحيم» ختامه في «صَبر لاهب. لاهب، لأن يتحرّق في لهفته وعدم اصطباره. «ليس العلم سريعاً بما فيه الكفاية بالنسبة إليّ». «ينبغي أن يزمجر النّور وأن تخبّ الصلاة». وفي ١٨٧٢ : «أن أذوب حيثما نذوب هذه الغمامة التي هي بلا دليل أوه! محظيّاً بكل ما هُو ذو نداوة!». وما «الإشراقات»، إن لم تكن صنيع رجلٍ نافذ الصبر، متعجّل؟ يمكن القول إنّها قصائد «ملوكة» (من اللّوك) بقدر ما هي «ممشيّة». للمرة الأولى في تاريخ الشعر يكون ما سنكتبه هو ما نحن بصدد كتابته هنا ـ و ـ الآن. يمشي آرتور رامبو، ويمشي، ويعبر جسراً في اتجاه «الغسيل السوداوي لذهب الغروب»، وتتوقف القصيدة. مقاطع، شذرات لا وقت له لينمّيها في «زمن ثانٍ» مثلما يعبّر فاليري بصدد العمل الكلاسيكي. ولكنها في الأوان نفسه، وخصوصاً، مقبوض عليها فوراً. إشراقات. صنيع رجل مستعجل، يقول في غير رسالة من عدن: «إبعثوا لي بأقصر مهلة...» أو في ١٨٧٨ (ولا شك أنكم تخمّنون وفرة الأمثلة): «ذاهبٌ من جديد إلى الشوا بخطى مسرعة...».

إنّ من أكثر ما أثّر بي في الحبشة، هذا المشهد. كانت سيارات «اللاند روفر»[١٤] مُحْرِنة فوق التلال، وإذا بنا نلمح في الجهة المقابلة أشباحاً. ركّز المصور عليها منظار عدساته، فرأينا على الشاشة أسرة من أوغادين. إنهم الناس أنفسهم الذين رآهم رامبو، لم يبرحوا، قطّ، مكانهم، تقدر أن تقول: «الحياة هادئة وأسفاه، مع بعض الذِّكرا» لكن كم كان في مقدور هذا أن يشكل درساً كبيراً لرامبو الذي كان يجري لا ندري وراء ماذا؟ كان في مقدوره أن يقول لنفسه: «كم من أشياء نقدر أن نتعلمها من هؤلاء الأفارقة، نحن الذين نركض وراء لا ندري أية حاجة جديدة؟». ولكن رامبو يمرّ أمام أهل أوغادين راكضاً. أوغادين التي كتب رامبو عنها في تقاريره إلى «الجمعية الجغرافية الفرنسية». وإننا لنميّز هُنا «التجربة الجوّانية» كما يتحدث عنها جورج باتاي: هذا الإرجاء للتأمل أو للتفكّر الذي يميّز التجربة الجوّانية أو الداخلية بحسب باتاي. دائماً، نرجىء إلى الغد التفكير بما نرى، وهذا ممّا تمكن دعوته بمفردة فرنسية قديمة منسية ولكن صائبة، بالـ:«Procrastination»(«الإرجائيّة»)، حيث «crastinus» تعني في اللاتينية: «الغد». إنه يرجيء إلى الغد بلا انقطاع. فهو لا وقت عنده. متعجّل. العثور: هذه هي الكلمة ـ المفتاح لجميع الشعراء الشبّان الذين يجدون في بودلير معلماً لهم: «الذهاب إلى غور المجهول للعثور على جديد». وكان هذا **المجهول** يلوّح لرامبو، قبالة عدن. ابحثوا عن الكلمة في رسائله، تجدوها في كل صفحة. مثلاً: «فلنذهبن إلى هذه الأراضي المجهولة...» يريد رامبو

---

(١٤) يشير بورير إلى رحلته إلى أثيوبيا (الحبشة) في ١٩٧٨، حيث صوّر للقناة الأولى في التلفزيون الفرنسي فيلماً عن رامبو حمل عنوان: «سارق النار» (المترجم)

الانطلاق فوراً إلى «بوباسا» التي كان هو أول أوربيّ يصل إليها، لتأسيس شركة للبنّ. مخاطر جسمانية هائلة. يلتهم سبْعٌ حصانه. وهذه الرغبة الحارقة في العثور، نحن مقابلوها لديه في جميع الميادين. إنها هنا، جوهرياً. تمثلت إحدى أفكار القرن التاسع عشر أو مشاريعه الأساسيه في العلم. ورامبو رجل علم أيضاً. لكن على شاكلة كبار العلماء العرب على شاكلة ابن عربي، وابن سينا، الشاكلة التي لم تكن المعرفة فيها مفصولة، والتي كان العالِم فيها طبيباً وعالماً بالفلك وأديباً، وسواه، في الأوان ذاته. نجد في هرار في الواقع «دبْتاراتٍ» رائعة، و«الدبتارا» (دفتر؟) هي طويّة سحرية اثيوبية تشفي من الأمراض، يصوغها العالم أو الحكيم بحسب العلّة. إنها مفاتيح تشفي (وشكلها نفسه شبيه بمفتاح). ثمة هنا شيء أساسيّ في تصوّر رامبو. تصوّر مألوف تماماً، مثلما كشفت عنه أعمال عديدة. تَصوُّر شاعر شاب في ١٨٦٠ ـ ١٨٧٠، ينحدر خصوصاً من الرومانتيكيين الألمان، من نوفاليس، ومن اليونانيين يتعلق بالطبع، لا فحسب عبر عدم المفصل المشار إليه، وإنّما كذلك عبر إمكان التحوّل الذاتي. وهذا هو تصوّر الرمزي. الحال، أننا نعيش اليوم ضمن تصور انفصاليّ للرمزيّ، لا يلتحق فيه الدالّ بالمدلول أبداً. على حين كان الرمز، أو «السيمبولوم» Symbolum، هذه البطاقة أو الرقعة التي كان عشيقان أو صديقان في اليونان القديمة يشطرانها، لدى افتراقهما، نصفين، ليُعيدا وصلها لدى تلاقيهما من جديد، إنما هو رمز الشعر نفسه بالذات. إن الشعر لهو«السيمبولوم»، أي أنّ من يقبض على أحد وجهي «العملة»، والذي هو اللغة، سيقدر أن يحوّل الوجه الآخر، الذي هو الواقع. وكان رامبو يعتقد حقاً بأنه قادر على... تغيير الحياة. كان هذا المشروع في تفكيره ماديّاً تماماً. كان يريد شعراً موضوعياً يضادّ به «الشعر الذاتيّ الذابل» لأستاذه. هذا التصوّر الماديّ، الموضوعيّ، العلميّ، للشعر، كان مُغالياً تماماً. يمكن أن نتحقق من هذا التصور لدى مراجعة قائمة الآلات والأدوات والأجهزة التي يطلب إرسالها إليه. لقد كتب رسالة من عدن معروفة ورائعة إلى السيد بوتان، مُصَنِّع أدوات دقيقة: «أنا أيها السيد راغب بمعرفة مجموع أفضل ما يُصْنَع في فرنسا أو في خارجها من أدوات الرياضيات والبصريات والكهرباء والمناخيّات والميكانيكا والطاقة المائية والمعادن» ويضيف: «لستُ لأعنى بأدوات الجراحة». «ينبغي أن نكون حديثين على نحو مطلق». «العثور على الموضع...». إذا كان ما يزال لديكم بعض الانتباه، فأنا ألتمسه لهذا الموضوع. ربّما كان الموضع هو العنصر الأكثر حساسية في فلسفة/شعر رامبو. «أنا مشّاء الدرب الكبير». ليس صعباً في الواقع أن نلاحظ أن رامبو هو هذا الذي يمشي، إنه هذا الذي لم يكف عن المشي. الركض في الأرياف الولادية في منطقة «الأردين» أوّلاً. الهروبات. ثم إلى باريس مشياً على القدم، أو بالأوتو ستوب، صحبة رسم صغير. إلى بلجيكا، انجلترا، فالسويد، ففيينّا، فقبرص، فجاوة. وحتى صوب القطب الشمالي ذات مرّة. لم يكف عن المشي أبداً. وعبر هذه الاندفاعة التي تقوده إلى عدن، نقدر أن نرسم المسار الكبير لرامبو المشّاء.

الذي كان فرلين يراقب مدهوشاً ساقيه من حيث قدرتهما على السير. هو نفسه قال: «أنا مشّاء وليس أكثر».

إنها، بعد هذا كلّه، مسرّة ما بعدها مسرّة أن أكشف هنا أمامكم في عدن، عن وثيقة غير منشورة من قبل بخصوص هذا «المشاء». هي كلمة لصديقه آرنست ديلاهي، حملت عنوان: «معلومة إضافية». نقرأ في حاشية الورقة: ولد (يقصد رامبو) في ٢٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٥٤. فتتذكر ميشو الذي ينهي صفحة عن حياته بالقول: «وتعرفون أنني بلجيكيّ». العالم كلّه يعرف ذلك! كتبَ ديلاهي في هذه الوثيقة واصفاً رامبو: «جبهة عالية، واسعة، وصقيلة، أنف خانِس قليلاً، شفة بارزة وكانت بَشَرتها تتقشط أحياناً ممّا يهبه مرأى انسان بالغ التعب، ولا ترى لديه شيئاً (أو إلّا القليل) من هذه البثور حول الفم، المألوفة لدى الصبية الكثيري الدرس. وعندما أصبح مفرط الاستقلال نحوَ سنيّه الست عشرة، وعندما صار يدخّن في غليونه القصير في الشوارع، ويهمل شعره الطويل، وأصبحت هيئته مهملة أكثر، فإن حركة كتفيه عندما يمشي صارت أكثر وضوحاً. لقد استعاد، اعتباراً من سنّ السابعة عشرة، طبيعة أجداده من ناحية الأم ومشيتهم الفلاحية بوضوح».

إنني بحاجة لأن أؤكّد هنا على الحضور القويّ لهذه المفردة الصغيرة: «هنا». إنها ما أن تتعدّد وتتكاثر، حتى يتساءل المرء: «أين نحن؟» إنّنا الآن في شارلفيل (مسقط رأس الشاعر). ولقد حدث لي، في أثناء مسيرتي الرامبوية التي تدرك الآن، بسبب عتبة العمر كما ذكرت، نهايتها، حدث لي أن أقابل القيّمين على شارلفيل ـ ميزيير. . لقد أدرك هؤلاء، منذ أندريه لوبون، مؤسس «السلالة»، أنهم ليسوا مسؤولين عن ناخبيهم فحسب، وإنما حتى عنّا، نحن الذين نأتي إلى المدينة من بعيد، ككثيرين سوانا، من أجل آرتور رامبو. وهم ليس لديهم سوى هذا الهمّ: أنّ جميع من يأتون إلى شارلفيل يعلمون أن رامبو كان قد قال عن مدينته أنّها «غبيّة على نحو بالغ بين جميع مدن المنطقة». «إنني أكره شارلتون البشعة هذه». يتساءلون: ما حدث؟ ألم يكن ليحبّ مدينته؟ لكن الأفظع أنني ذهبت إلى شتوتغارت (ألمانيا) في يوم ثلجٍ، شتوتغارت التي وجد عمدتها، وهو ابن الجنرال رومل، نفسه في حيرة مماثلة لحيرتنا بصدد تحديد موقع اللوحة التذكارية التي ينبغي وضعها لمرور رامبو وإقامته في المدينة. الحال، في المكان المحدّد الذي أقام فيه، وجدنا (علامة حقبة!) مطعم . . . ماكدونالد! والمشكل أن ابن رومل هذا كان هو الآخر يعلم أن رامبو كان قد قال عن مدينته هذه: «كل شيء هنا مُتَدنٍّ . . . » الشيء نفسه بالنسبة إلى «هرار» التي كان يحبّها ويلعنها في آن معاً. وعن عدن أيضاً قال: «المكان الأكثر إضجاراً في العالم» هل نحن بصدد الضجر الآن في عدن؟ . إلّا إنّه يضيف لمراسليه فوراً العبارة التالية: «. . . بعد المكان الذي تسكنون». «إنها المكان الأكثر إضجاراً في العالم، بعد المكان الذي تسكنون»، كان يقصد «روش». والرسالة تحمل تاريخ ١٥ كانون الثاني (يناير) ١٨٨٣. ولكنه كان قد كتب في

أيلول (سبتمبر) ١٨٨٠ : «إنني شخصياً أحبّ المناخ هنا كثيراً». كان يحب مناخ عدن، وظلّ يتردد عليها طوال عشر سنوات، وكان يعود إليها بلهفة. فيها جاذبية للشمس متعاظمة. يحبّها وفي الآن نفسه يتشكى منها: «إنني أعْرَقُ هنا بمقدار ثلاثين لتراً في اليوم الواحد». عدن نفسها، التي يضعها البحّارة إلى جانب «المكلا» بين الأماكن الجحيمية، يصفها رامبو بـ«الصخرة البشعة»، وذلك في رسالة إلى شقيقته إيزابيل في اللحظة التي كانت هي عازمة فيها على المجيء لزيارته. إن جميع من عرفوا رامبوا يؤكّدون أنه كان يردّد النعوت «بشع» و«كريه» و«فظ» ، وما شابهها، طوال النهار. كلمات فاقدة لمعناها وقيمتها شأن المارك الألمانيّ في عهد فايمار. عن عدن، هذه الصخرة التي هي بالفعل بالغة السخونة، قال رامبو، إنها «صخرة بشعة»، لذا فأنا أرجو صديقي كاظم جهاد أن يساعدني في توزيع هذه الأعشاب التي قطفناها في عدن، عشبة لكل واحد من الحاضرين يحتفظ بها داخل نسخته من الآثار الكاملة لرامبو، في الصفحة بالذات التي يقول فيها أرتور عن عدن أنه «لا أثر فيها لعشبة واحدة».

«أنا دائماً في الموضع نفسه»، شارلفيل، شتوتغارت، عدن. . . إن القائمة لطويلة. ولقد حدث أيضاً الشيء التالي، القمين بمساعدتنا في التفكير بالموضع الرامبويّ. في ١٨٨٣، كان الفريد باردي متجهاً، صحبة قافلة، إلى «زيلا». في منعطف طريق، يرى إلى ظهور قباب «زيلا»المعروفة. يعدّها فيلاحظ قبة زائدة. يلتفت إلى رئيس قافلته («أبان» بالأمهرية). فيقول رئيس القافلة: «الله أكبر». فيدرك الفريد باردي أن ذلك كان سراباً. وأنّ ما كان ينعكس في الحرارة لم يكن هو خطّ «زيلا» التي كانت ما تزال بعيدة، وإنما خطّ مدينة أخرى أبعد. وأنا أعرف، من تقاطع النصوص، أن رامبو مرّ بهذا المكان نفسه بالذات. ثم أنه، في السنوات العشر التي أمضاها في الحبشة، لا بدّ أن يكون رأى الكثير من السرابات، وأبصر في البعيد مدناً هي نفسها المدن الرائعة التي كان يبحث عنها في «فصل في الجحيم». المدن الرائعة التي كان يدفعه إليها «صبره اللاهب»، المدن الرائعة التي كان دائماً ما يتخيلها من الصخر، و«تتمدّد المدن في المساء». لكن ما من مدينة حقيقية تكون هي المدينة الرائعة.

فما الموضع؟ إن الفضاء معطى للكلّ، ولكن المواضع نادرة. الفضاء هو الليل ـ والموضع هو النجمة. لا يكون الموضع موضعاً إلاّ متى تجسّد في فضائه وزمنه لهذا الذي يبلغه. لم يكن رامبو في العالم: «لسنا في العالم». إنّ عالم آرتور رامبو محجوب من جديد دون انقطاع. يدثّر بالجليد، جليد «الأردين» وبلجيكا. عالم ـ صحراء حارقاً أو ثلجياً، العالم صحراويّ ورامبو هو هذا الذي أبصر مينيليك يدخل ظافراً، مسبوقاً بأربعين مدفعاً رابضة على ظهور الفيلة، مع رجاله النافخين في الصور. عبارة قصيرة، إن هذا العالم الذي يمسّه في صميم قلبه، لا يعنيه. إن الرائي لا ينظر. الرائي غير مبصر تماماً، إنه أعمى في عدن، «بدون هذه الكتب ـ يقول ـ سأكون مثل أعمى». في عدن، في هذا العالم المحجوب، تماماً كما كان محجوباً لدى عبور «سان ـ غوتار»، مع هذه الرسالة الرائعة في ١٨٧٨ :

«. . . حيث العالم تامّ البياض أخيراً، وحيث يكون الإنسان ظلّ نفسه». وكما في الرّسوم اليابانية، ففي المشهد صفّ طويل من أعمدة التلغراف. في عدن أيضاً، التي يكتب منها رامبو لأمه (رائعة هي جمل الرسائل شريطة أن نصغي إليها): «لا نرى فيها، ولا نلمس، سوى حُمَم الرمل». لا نلمس: كما في طريقة: «برايل» للقراءة لدى العُمْي.

«لسنا في العالم». ولن تتوقّف هذه الرحلة، أبداً. إلى مدير بواخر النقل السريع، تتوجّه هذه الكلمة الأخيرة لرامبو المحتضر، ١١ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩١: «ألا قُلْ لي، متى يحملونني إلى متن السفينة؟».

٤

جاوة. لو أنّ رامبو التقى في أدغالها سلَفَه أنطونان آرتو، لكانت الكلمة الوحيدة التي يتبادلانها هي بلا شك: «هذا كلّه قذارة»[١٥]. والسويد، التي أبداً لم يذهب فيها أحد، في اتجاه القطب الشمالي، بالبُعد نفسه الذي قام به رامبو مشياً على قدميه، والتي ترى فيها إلى الأشجار مغطاة بكتل ضخمة من الصقيع، الصقيع الذي يهطل ويمتدّ على مسافة كيلومترين. وعدن أخيراً، التي يجب أن نتذكر أنّ رامبو لم يقل عنها كلام سوءٍ أبداً، بل كان يودّ لو يُدفَن فيها، والتي أمضى فيها كل هذه الشهور (خمسة وأربعين)، والتي نعاني فيها الآن من صعوبة في العثور على موضع نعلّق فيها لوحتنا التذكارية لمرور رامبو في المدينة. لا شك ـ إذا أمكن استثمار عبارة شائعة ـ أن رامبو خارج اللوحة، أنه «خارج الصدد». وأنه عندما يتحدث عن «الصخرة البشعة»، فيجب أن نفهم من هذا صيغة عن البحث الذي تجسّد في عدن، «عدن الصخرة البشعة»، الممجّدة إلى الأبد باعتبارها أحد مواضع البحث عن الـ«هنا». وإنني لأدعوكم، إذا ما شئنا التقدّم في هذه المحاولة، الطويلة وهذا ما أعتذر عنه، ولكن الضرورية، بالنسبة إليّ على الأقلّ، أقول هذه المحاولة لإعادة الترتيب، أدعوكم إلى التعرّف في مسألة **الموضع** هذه على صورة للمستحيل. إن الموضع لهو أحد أشكال المستحيل. «**المستحيل**»: تعرفون أن هذا هو عنوان قصيدة أساسية من «فصل في الجحيم». ولنتذكر الشطر الثاني من «متسكّعان» («الاشراقات»): «. . . . متعجّلٌ العثور على الموضع والصيغة». كيف يمكن ألّا نتعرف، والمسألة تتعلق بالفعل بالفطرة السليمة، ولعلّنا هنا مع الأصدقاء الشعراء، بصدد الاقتراب مما يدعوه علماء الفيزياء بـ«البحث الأساسي»، وبحثنا هو بلا شك أكثر تقشّفاً، ولكنه بلا غورٍ، أقول: لا نتعرف هنا على الصيغة. نقرأ في أطروحة في «البسيكياترين» (الطب النفسي) لأوفينديت، نوقشت في «بوردو» في ١٩٣٢، أن «رامبو كان صاحب شخصية قلقة». عدم الاستقرار الذهنّي للشاب أرتور رامبو بديهي أن كل من رأوه يرحل قادرون

(١٥) إشارة إلى مقولة أنطونان أرتو المعروفة: «الأدب كلّه قذارة» (المترجم).

على الشهادة على قلقه وعدم استقراره. ولكن أبعد من الطب النفسيّ ومن جميع النفسانيّات، هناك مقالبة كاملة في جميع مشاريع رامبو. كان مواظباً في المشاريع وانقطاعاتها. لم يكن لديه مشروع المجيء إلى عدن فحسب، وإنما ألف مشروع ومشروع قدّمنا تعدادها بعمومية قبل وهلة، كيف لا نرى في مجموع حياته تعداداً رائعاً لمشاريع ممكنة تبدو صورة المستحيل في كل مرة وهي تؤسّسها؟ لم يكن الشعر، هذا الخلق بالمعنى الاغريقيّ للكلمة، هذه الوظيفة السحرية التي كان هو من القلة القليلة الحاملة لها، والتي كان يريد أن يضيف إليها بعداً آخر، لم يكن لحظة مهجورة في حياة رامبو، الذي يكون بحسب هذا التصوّر (تصور الهجران) قد تحوّل إلى تاجر خردة، ولا، مثلما يقول أستاذ جامعيّ توخيت ألا أتلفظ اسمه إلى. . . برجوازيّ. نعرف، ضمن التصوّر الفلوبيريّ، أين يقف البرجوازيّ. يبدو بالغ الجلاء أن الشعر، أن المشروع الشعريّ، الذي كان خاطفاً كالبرق، كان لحظة أو مشروعاً بين ألف مشروعٍ ومشروع يبحث عبرها رامبو عن شيءٍ ما. «شيء ما»، إنّها المفردة الدقيقة، «شيء» هولدرلين Das ding (الشيء أو الضالة بالألمانية)، الذي لم يكن هو قادراً على تسميته، والذي لا نقدر نحن أن نسمّيه نيابة عنه. شيء لم يكن هو ليعرفه، ولكنه كان يطارده بلا انقطاع. فلنسَمِّ هذا الشيء «الشيء». كان الشعر بلا شك هو الشيء الأكثر ماسيّةً، الأكثر تغوّراً (من الغور أو الهاوية)، والوحيد الذي يعنينا. ولكنه كان واحداً من الاتجاهات الممكنة، يهجره الشاعر بالسرعة نفسها التي هجر بها الاتجاهاتِ الأخرى. الأشياء الأخرى، الأفكار الأخرى. المرأة مثلاً، هذه الفكرة التي دامت ستة أشهر: «كانت هذه المهزلة ماثلة أمامي طويلاً» أو البنادق، الصّمغ، البخور، اليابان، زنجبار، أفكار كثيرة وجديدة بلا انقطاع، دروب تُنْتَهج وفي الحال تُهْجَر. وراء الجبال جبالٌ أخرى، والشيء يتراجع، في هذا العالم «التامّ البياض» يكون الشيء هو صورة المستحيل واسمه. «شيء» هولدِرلين. لا ريب أنكم تدركـون، بيُسْـرٍ، هجرانِ رامبو للشعر. أتوقف بوجازة عند هذه النقطة الأساسية، التي أسهب الآخرون في تناولها. الشعر كواحدة من الصيغ التي حاولها الشاعر الشاب. ترى لمَ تخلّى رامبو عن الشعر؟ هذا سؤال أصبح شبيهاً بنظرية، شيء يكتفي بكونه سؤالاً. لم يقم رامبو، كما فعل البعض من معاصرينا والـذين نعرفهم، باستدعاء الصحافة ليقول: «قررت اليوم أن أهجر الشعر، وسأقول لكم لماذا». ولكنـه، أي رامبـو، قال ذلك بكامل الصراحة لشقيقته إيزابيل التي سألته، وهو على سرير الموت: «لمَ هجرت الشعر؟» قال لها: «لأنه كان فظيعاً». حتى يصبح المرء شاعراً، كان عليه أن يتلوّث. وهذه واحدة من صيغ حياة أرتور رامبو. ينبغي التلوّث بأكثر ما يمكن، ومسخ الروح، جعل بثورٍ تنمو على الوجه، أي، بإيجاز، جميع الوسائل الممكنة لهذا المشروع. لقد أهمل الآخرون (وكان من السهل مع هذا ألاّ يقوموا بذلك) أن رامبو كان يتمتع دائماً بجميع الوسائل. لقد اندفع في التلوث إلى أقصاه. يمكن أن يبدو هذا كلعبِ مراهقٍ، ولكن في نظره (وهذا وحده هو ما يهمّ) كان هذا تلوثاً بالفعل.

المثلية الجنسية: تلوّث رهيب. والمخدرات إحدى الوسائل للتلوث، أي التخلص من الخردة الفظيعة التي يُلقيها المجتمع في داخل كلٍّ منا، لتحييده. تذكروا أننا، مع رامبو، ما نزال قبل ١٩٠٧، حيث أثبت فرويد أن المثلية الجنسية لا تدخل في عداد الانحرافات النفسية، ولكن في شارلفيل ١٨٧٠ كان هذا تلوّثاً، وأي تلوّث! هناك كلبية رامبو أيضاً، أو وقاحته. «بكلبية، أجعل الآخرين يعيلونني». وأفظع من هذا، أيضـاً، الطفيلية: يعيش رامبو متعلقاً، إرادياً، بأذيال فرلين، وفرلين بأذيال زوجته ماتيلد. التلوث. كان هذا فظيعـاً جداً وعنـدمـا «يفشـل» الشعر، أي، في الواقع، يقبض على جوهر لحظة «الاشراقات»، في الأوان نفسه مع المشروع الأساسيّ لتغيير الحياة، يلاحظ رامبو أن ذلك كان فظيعاً. فيحاول أن يصبح، من جديد، ما يدعوه الأمريكان «straight» («مستقيماً») ويعيد بناء حياته في مكانٍ آخر، في اللحظة نفسها التي كان فيها بوش كاسيدي، معاصره، يحاول في عزلته الجبلية أن يصبح مستقيماً من جديد، مغادراً تكساس خَبَباً، ويرى، كلما التفت إلى الوراء، خيالات مَنْ كان يطاردهم. وعلى النحو ذاته الذي كان اللورد جيم، بطل كونراد يبحث به في البعيد عن تخليصٍ ممكن، كان رامبو يحاول أن يصبح من جديد، إنساناً نزيهاً، وأن يغنم عيشه بنزاهة. لقد اعترف، هذا ما يعرفه الجميع، بأن ذلك «كان فظيعاً جداً»، ولقد كتب فرلين بهذا الصدد هذا البيت الألكسندريّ (نسبة إلى البحر المعروف في العروض الغربية): «الشبع من كونه آلة وقحة». يريد أن يصبح مستقيماً من جديد. وإننا إذا ما أردنـا الرجوع إلى المستقبل المعنويّ الكبير الذي كان يمثله له الشعر وهجرانه، فلنرجع إلى المقاطع الرائعة من رسائله العدنية إلى أمّه. هذا المقطع العائد إلى ٧ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٨٤ يقول لها فيه: «إذا كنت عشت في الماضي لحظات عاثرة. . .» لما كانت أمّه عارفة بعلاقته المثلية الجنسية مع فرلين، فلا يمكن أن تكون هذه سوى نبرة تذكير متفق عليها مع الأم: «إذا كنت عشت في المـاضي لحـظات عاثـرة» إن هذه المسـألـة تثير خمس نقـاط متصلة، أولاها تتعلق بالإقرار بالإثم المسيحيّ، المـوضـوعـة المسيحية للإثم. لا الكاثوليكية، ولكن الفكرة المسيحية عموماً التي تمنع المسيحيّين من معرفة السعادة بسبب الإحساس بالإثم. أو الجهل. إن الاثنين عائقان أمام السعادة. رامبـو رجل آثِم، يحسّ بنفسه محكوماً عليه (وكم من مرة يستخدم التعبير الأخير: «أنا محكوم عليّ بالتيه. . .») إلـخ. .؟ إن قصيدة من «الإشراقات» لتفصح عن هذا بوضوح: «العقوبة، السير، إلى الأمام». السير الذي نتعرف فيه على «فاوست» معاقباً بالسير عبر الصحراء. هذا السير يتخذ لدى رامبو طابع تكفير. إنني طالما ترددت بإزاء هذه الفكرة، طوال عشرين سنة من التجواب حول رامبو، الفكرة التي راودتني في اثيوبيا منذ خمس عشرة سنة، وأنا واثقٌ اليوم منها تماماً. إن التكفير هو الأوضح في هذا كلّه. الرغبة بأن يستعيد استقامته، إلخ. . . إلاّ أن مشكلتي الإثم والتكفير تتعقّدان بما يأتي: التحوّل إلى برجوازيّ. أو ثريّ. وهنا المشكل. فرامبو يرغب بذلك، ولكنه يرى إلى صورة المستحيل وهي

ثمة من جديد. إنّ رامبو لتحدوه الرغبة في أن يصبح ثرياً، يتزوج، يكون له ابن، يصبح ثرياً ومشهوراً. سوى أنّه لا يقدر. إن كل عظمة رامبو ومأساته لتكمنان هنا بلا شك. إنه لا يقدر أن يصبح من جديد بورجوازياً، وأن يرغب بكل هذه اللهفة بأن يرجع إلى حالة الاستقامة، وهو يقول ذلك في رسالته الحازمة التي اقتبستها بوجازة، رسالته من عدن نفسها التي يقول فيها: «لديّ هنا يا أمّاه، تعلمين، سُمْعة جدّ طيبة، ستمكنني من أن أغنم عيشي بصورة لائقة. إنني أبداً (لنتساءل لم هذه الإنكارات؟) أبداً لم أسعَ إلى العيش عالةً على الآخرين». نعلم جيداً أن هذه إلماحة إلى فرلين: «بوقاحة أدع الآخرين يعيلونني» أبداً لم أسعَ إلى العيش عالةً على الآخرين، ولا لديّ إمكانات الشرّ (تعرف الأم جيداً ان هذه إشارة إلى طيشه)، ودائماً سأحاول العيش بنزاهة هنا في عدن». المستحيل، مرة أخرى، كصورة بنيانيّة إذا أمكن القول، ولكن ها هو، من جهة، رامبو «الأول» الذي سيسعى، من أجل الشعر، إلى التلوث، ورامبو «الثاني» الذي يطمح إلى التبرجز أو بلوغ الخلاص، وهنا أيضاً، وهذا شيء بالغ الغموض حقّاً، هنا أيضاً ما من قَطْع. كان كل شيء على هذه الشاكلة منذ الأصل، وهنا أدركتُ حذْقَ عبارة جاك ريفيير: «لقد وُلِد رامبو حاملاً الخطيئة الأصليّة»، عبارة كانت في البدء تزعجني بمعجمها وتنطّعها. إن هنا لشيئاً صحيحاً، وإن صِيغ بمفرداتٍ كَنَسيّة. لا من قبل، ولا من بعد، وإنما «منذ الأزل»، كان رامبو «من العرق الملعون». هنا تكتمل الحلقة: «منذ الأزل» منذ الأزل كان ملعوناً، مجرماً، قاتلاً، حكيماً، عالماً. إنّ مسألة «الأصل» (منذ الأصل)، إنما هي صرخة براءة. منذ الأصل يصرخ ببراءته من جرم لم يرتكبه: «جريمة بسرعة...» أنا المجرم، العالم، القاتلُ الكبير، دائماً القاتل الكبير. أعتقد أن هذه البنية، أو هذا الجذر الذي يتمحور حوله كل شيء، حياة ـ أثر رامبو أو أثره ـ حياته، يمكّننا من ألا نهدر الوقت أمام سؤال: هل كان رامبو كاثوليكياً؟ وما علاقته بالإسلام، إلخ...، وسأعود إلى هذا (ألم يكن في العُمق بوذيّاً؟). كان لديه، في حدود المسيحية التي كانت هي ثقافته، هذه الصرخة بالبراءة التي لم تكن بالمعنى الذي يمنحه جاك لاكان لصرخة البراءة، ولا بمعناها في «كتاب الأموات» للمصريّين القدماء، وهي لديهم صرخة براءة أصلية. لننظرن إلى هذه المسألة: المال. طوال قرن ظلّ يتردد أن رامبو كان يسعى إلى المال ولم يفلح. الحال، أنه لم يكن يسعى إلى المال وأفلح مع ذلك في كسبه. لم يكن المال هو مسعاه، إنه يكرر هذا في رسائله ثلاثين مرة، كان يريد جمع المال لـ... ينال الراحة. المال هو الوسيلة، والراحة الغاية. شيء نتحقق منه بسهولة. ولقد قمت بالحساب، لم أقم به بنفسي وإنما طلبت إلى اختصاصيّ أن يقوم بذلك. حسبنا المبلغ الذي كان في حوزة رامبو في عدن لدى عودته في نيسان (أبريل) ١٨٩١. ما يقرب من ٣٠ ألف فرنك ذهبي مع ما كان أودعه في القاهرة، وما كان الآخرون يدينون له به في هرار وكلّ ما كان مستحقاً له عن تجارة البن، ثلاثون ألف فرنك من دون عدّ هذا كلّه. الحال، إنّ هذا المبلغ، بقيمة فترته، يعادل اليوم مائة مليون سنتيماً (مليون فرنك) بقيمة عهد

روكار، أي في أيامنا، كان هو إذن أحد أثرى شعراء عصره. ولم يكن هذا هدفه. كانت غايته هي الراحة. يقول هذا صراحةً في ص ٣٩٣ (طبعة «لابلاياد»): «مثلما تقولون يا أصدقائي الأعزّاء، فأنا لا أقدر أن أذهب هناك إلّا لأرتاح». وها هو يمارس التحليل المنطقيّ ويضيف: «والراحة تلزمها عوائد (مالية)، والزواج تلزمه عوائد، وما لديّ من هذا العوائد شيء. سأكون إذن محكوماً عليّ لزمن طويل أيضاً بانتهاج الطريق، وقد أقدر أن أجد هنا وسيلة للعيش حتى أقدر أن أعثر، لدى التعب، ما أستريح به للحظة». وإذن، فالراحة مسمّاة هنا جهراً باعتبارها ما يطمح إليه رامبو، طوال حياته وبكل جسده. وما هي؟ حدث لرامبو أن حدّدها غير مرّة، وإذا بها راحة تشبه كثيراً جنّة الله، مع أفياء شجرة التين النديّة حوله، فردوس أولى شبيهة بذروة جنسية غير منقطعة، ومع ذلك فهي فردوس على وجه الأرض. فيزيائياً. فردوس مستحيلة تماماً. وإنني لأحيي أحد الحاضرين هنا، برنار نويل، الذي كتب في ردّ على استفتاء روجيه مونييه حول رامبو في ١٩٧٣: «ينبغي الكلام عن رامبو فيزيائياً (جسدياً) وميتافيزيائياً». شيء بالغ الدقّة. جسدياً: لأنه، بجسده، وبكل قواه، طمح إلى هذه الراحة التي كان مع ذلك يطردها بالقدر نفسه من القوة. ومتيافيزيائياً: لأنّ هذه الراحة، هذه الفردوس، هذا العالم الذي سيكون منقذاً وعظيماً، أي الخلاص، «خلاص» نهاية «فصل في الجحيم»، هذا كله سيكون، بالضبط، ما كان ينتظره في «المدن الرائعة» التي يدعوها في نهاية «فصل في الجحيم» بِصَبْرِهِ اللاهب (سندخل إلى المدن الرائعة...) المدن التي تتجسد فيها «الحقيقة في روح وفي جسد». و«أنا المتعجّل العثور على الموضع والصيغة». إننا نعثر على المفتاح إذ نعيد قراءة الرسائل. إن الموضع يعادل الـ«هنا». الـ«هنا» المستحيل. «المكان الآخر» أفضل. «المكان الآخر» هو دائماً الطرف الآخر للـ«هنا»، ملازم له أبداً. ليس الـ«هنا» طيباً، فما «هنا» سوى «صخرة بشعة»، و«المكان الآخر» أروع. على أنه ما أن يبلغ «المكان الآخر» حتى يبدأ الشيء نفسه من جديد بالطبع. وإذن، فالـ«هنا» إنّما كل مكان. نستعجل «العثور على الموضع والصيغة»، والصيغة هي أيّ شيء. من أعماق الحبشة أو اليمن، يكتب رامبو لأمّه، وهو الذي كان موقناً من أنه نُسِيَ إلى الأبد: «المهمّ، والأكثر مساساً (عجلة) هو أن أكون مستقلاً في كل مكان». والاستقلال هو، بالنسبة إلى رامبو، أن يكون حراً.

نحن هنا في الحياة ـ الأثر. هاكم هذه القصيدة، «فجر»:

«عانقتُ فجرَ الصيف.

لم يكن شيء ليتحرّك بَعْدُ قبالةَ القصور. الماء كان ميتاً. ومخيّمات الظلال ما كانت لتغادر طريق الغابة. مشيت، موقظاً الأنفاس الحيّة والفاترة، فراحت الجواهر تحدّق، والأجنحة تتعالى بلا صخب.

كان المشروع الأوّل في النهج الممتلىء الآن بأضواء نديّة وشاحبة، زهرةٌ نطقتْ لي باسمها.

وضحكتُ للشلّال الأشقر الذي كان يتفرّق بين الصنوبر: وعلى الذروة المفضّضة ميّزتُ الإلاهة.

آنئذ رفعتُ الحجُبَ واحداً واحداً. في ممشى الزهر ملوّحاً بذراعيّ. وعبر السهل حيث وشيت بها الديك. عبر المدينة كانت تهرب بين النواقيس والقباب، وراكضاً كشحّاذٍ على جسور المرمر طاردتُها. على الدرب، قرب غاب الغار، أحطتُ بها مع حجبها المتراكِمة، وأحسست قليلاً بجسدها الشاسع. الفجر والطفل سقطا أدنى الغابة.

لدى الاستيقاظ، كانت الهاجِرة».

إنه السكون. وثمة نهر يتكلم. صخب نواقيس. والمهم. (والأمر يتعلق بالفهم «حرْفياً وبجميع المعاني»، كما كان هو يقول وهو بَعْدُ في أدراج الهري في «روش») هو أن يمارس الشاعر الحبّ مع فجر الصيف، وليس مع امرأة. لا مع الفجر ـ وانما مع فجر الصيف. بتعبير آخر، إن هنا قصدية العالم الذي يدفع جسده إلى الكبر والتنامي حتى يتجاسد والأمّ ـ الطبيعة ـ ويتزامن وإيّاها. الطبيعة: الأمّ الوحيدة. حتى الانطباق كالـ«سيمبولوم» اليونانيّ. إنه هذا الذي كان في«عبقرية» (« الاشراقات»)، يتحدث عن نفسه في الحقيقة إذْ يحدّد الشاعر بكونه مطالباً لا بالتطابق والكون وإنما بالتزامن وإياه. يحدث في الشعر، في الصيغة التي يشكلها الشعر، هذا الشيء الرائع: إنه يفلح في تحقيق ذلك. إن الشعر قد صوَّر هنا بوضوحٍ كجوهرٍ معلّق، مجرّد، ومثاليّ: بودلير، نرفال، الألمان. إنه جوهر تشكل القصيدة فيه مجرّد حادث. لا تهمّ القصيدة رامبو؛ إنه يريد الشعر. يريد بروق «الإشراقات» التي لا يعمل فيها المرء، وإنما يمشي. يمشي ويوشوش. وها هو، في عمل المشي ـ الوشوشة هذا، يبلغ الشعر. يتوصل إلى تجسيد لحظة انفعال، وإلى القبض على جوهر. إنه، وهو الذي لم يفلح في أيٍّ من مشاريعه في أيّ مكان، يفلح في القبض على جوهر؛ ولكنّ هنا مُشكلاً. فالجواهر لا تدوم لهذا الذي يقبض عليها. إنّ الحبّ والموت والجمال لهي أشياء زائلة، وليست مكوّنة إلاّ من كونها زائلة. لا يوم. «لدى الاستيقاظ، كانت الهاجرة». إنّه الظُّهرْ، فات الأوان. كُرْه الشعر، إذَنْ، إنه لا نفع فيه، اذهب وَنُرَ في مكانٍ آخر، كفى، لقد انتهت المهزلة مثلما كان رامبو يقول في عدن عن المرأة. لكن بقي في الشعـر هذا الجـانب الـذي سيواصله رامبـو في الحياة: إنّ من يقـرأون رامبو، قصائده أو المراسلات، يتبسمون ويقولون لأنفسهم: «باه! إنّه يبالغ دوماً!» «مذابح الكاتدرائية المائة ألف» ـ وفي عدن، حيث يجعل القيظ الجميع يرشحون عرقاً، يقول هو أنه كان «يعرق بمقدار ثلاثين لتراً من الماء يومياً». إنه ليبالغ.أفليست هذه المبالغة هي بالذات هذه البنية التي تضاعف القصيدة، حتى لتحتضن الطبيعة، أليست هي شكل الفجر، بنيته، هذه المبالغة (بالمعنى البلاغي للكلمة هذه المرة)؟ «لا أثر فيها (عدن) لعشبة واحدة»: إنه يبالغ! إن رامبو، رجل المبالغة، كما في «صبيحة سُكْرٍ»، يرينا أن المبالغة هي البوتقة أو الرّحم: إنها تشير تماماً إلى التزامن المقصود أو القصديّ للعالم. وهذه المبالغة هي بالضبط شكل المستحيل. إنها هي المستحيل. سواء في ما يتعلق بالجسد أو الجسم، وكان جسم

رامبو قويّاً، أو بالفكر، وكان فكره يقظاً (لا أخشى من حيث الفكر أحداً)، فإنّ المبالغة حاضرة هنا دائماً، وهي، لديه، ليست من نوع مبالغة المرسيليين المشهورة (ومع أن رامبو من شارلفيل، فقد كان من مرسيلية أيضاً: ذهب إليها عشر مرّات)، وإنما هي شكل هذا الازدياد للذات، الذي به لا يكون الجسد كبيراً بما فيه الكفاية ليكون جسد الطبيعة، ليلتحم به، وهذا ما يجعله يحتجّ، يحتجّ أصليّاً، منذ الأصل، وليس في ١٨٨٠، ضدّ الجسد. وفكره، الذي كان كما قلتُ يقظاً، ماسيّاً، كان يتعذب من كونه الفكر، يتعذب، بالمعنى الهيراقليطيّ، من عدم كونه الكلّ. كتب في أحد مقاطع «الإشراقات»: «وانتبهت إلى أن فكريَ كان غافياً». ليس الفكر يقظاً بما فيه الكفاية، وعندما يستيقظ، يكون الأوان دائماً قد فات: «لدى الاستيقاظ، كانت الهاجرة». عندما يشرع الفكر بالتفكير يكون قد انفصل من قبل، إنه لم يعد الكل الكبير الذي ينزع هو إليه، وربّما نحن أيضاً. إنني ما أن أشرع بالتفكير، حتى أجدني منقسماً من قبل، أنا، من قبل، شظية تفكير، تفكير جميل وساطع. وجسده، الذي يحتج هو عليه، هو كذلك أيضاً. العجز، إذنْ، عن القبض على جوهر ما، هذ الشيء الذي يشكل مشروع «صبيحة سُكْرٍ»، هذه «الاشراقة» الجميلة؟ ولكن الأخيرة لم تعد من «الأدب»، ولا كذلك قولهُ: «ستكون الحياة في مكانٍ آخر». ثمة في «صبيحة سكْرٍ» هذه الومضة: «وإذْ عجزْنا عن الإمساك فوراً بهذه الأبدية. . .» لنتنبهْ: «فوراً»: هذا يعني «العثور على الموضع وعلى الصيغة». ومع هذا، فالشعر يتوصّل إلى ذلك. فقط، إنه لا يدوم للشاعر. يدوم لنا وحدنا، مع عيوننا وحِيَلنا.

سأُنهي إذَنْ كلامي في عدن، وكنت أودّ ألا أنتهي منه أبداً. أُنهيه على شاكلة سيغالين[١٦]، الذي توقف عند عدن، وخاض مع رامبو، كما نفعل نحن هنا الآن، حواراً كان رامبو يردّ فيه عليه. ولا شك أن رامبو يردّ علينا منذ زمن طويل. يقول لنا أشياء أساسية، بل جوهرية: هذه الأشياء أدركتها في صباي كجميع من يقرأون رامبو عندما «لا نكون جدّيين في السابعة عشرة». هي أولاً كُرْه البرجوازي، ونحن نعرف ما البورجوازي. يكون التَبَرْجُز عندما يحسب خبازٌ أنّه خباز، وكاتبٌ أنه كاتب، وطبيبٌ أنه طبيب، فيخسره البشر. ولكنّ رامبو قاله لنا، عندما استقل القطار من محطّة «آشييني» الصغيرة في تموز (يوليو) ١٨٩١، بعد أن تعذّب بشدّة، وإذا به يرى إلى صفّ الأزهار في المحطّة وينفجر ضاحكاً. ضحكٌ مُؤسٍ، ما نزال نسمعه إلى الآن، وكأنّه يقول: إنَّ هذا لمستحيل، أن يقوم هذا، بعد أن اجتزنا الغابات وجابهنا الوحوش وخاطرنا بالجسد! كلاّ، إن هذا لمتعذّر: ويضحك بجسده كله، هذا الضحك الذي

(١٦) فيكتور سيغالين Victor Segalen (١٨٧٨-١٩٣٩): شاعر وكاتب فرنسي، أمضى أغلب حياته في الخارج، سافر أولاً إلى تاهيتي وأعاد منها أعمال غوغان الأخيرة وعرضها، ثم إلى الصين فالتيبيت، متفحصاً آثار الآخر، مدخلاً إياها (كما فعل مع الكتابة الصينية) في عمله نفسه. وتجد في المداخلة التالية لآلان جوفروا مناقشة أكثر تفصيلاً مما كتبه سيغالين عن رامبو، وكان هو متأثراً به (المترجم).

يسمعه الآن أيضاً. إنه التمرد الأساسي، الذي يدعوه هو ساعة الرغبة والاكتفاء الجوهريّ الذي لا نبلغه، ونقدر أن نبلغه أبداً. ربّما أدركنا إذَنْ الآن أنّ رامبو بكامله قائم في عدن، رامبو في حياته وأثره، وأنّه يقيمُ بهذا المستحيل نفسه بالذات، على شاكلة «بييرو المجنون»، شقيقه الضائع في السينما، الذي يفجّر نفسه بالديناميت في نهاية فيلم جميل لغودار. وإنّ هذا الانفجار، هذه الصرخة من عدن، هي ما نزال نسمعه في حوارنا مع رامبو، هذا، عندما تنطلق سفينة النقل السريع، عندما تبتعد «الأمازون». تصل إلينا كمثْلِ الأنجم المتلاشية منذ زمنٍ طويل، والتي يصلنا نورها دائماً.

عدن ١٤ آذار (مارس) ١٩٩٠

آلان جوفروا(*)

الفنار، أو: نهاية الأساطير السلبية حول رامبو

إن الأساطير التي نُسِجَت حول رامبو منذ وفاته في مستشفى «لاكونْسَبْسِيون» في مرسيلية في ١٨٩١، قد فصلتنا، لزمن طويل، ما يقرب من قرنٍ من الزمان، عن كل ما فكّر هُوَ به من أقصى مسيرته إلى أقصاها. لقد لفقت أخته، إيزابيل، أولاً، شقيقاً منخرطاً في ساعته الأخيرة في الكاثوليكة؛ أسطورة دعمت باتيرن بيريشون، أولاً، ومن بعده المضلّل الرجعيّ الكبير بول كلوديل[17]، في اختلاق «رامبو متصوّف في حالـة فطرية». ثمّ إن كلمات إيزابيل، وما يتصاعد منها من حبّ رقيق وساذج، تساعد للأسف في تصديق ذلك، سيّما وأنه لم يكن ثمة، كما يبدو، من شاهد سواها على الحلم المستيقظ الحاسم الذي سبق، بحسب روايتها، احتضار شقيقها. ولكن رسالة رامبو إلى مدير بواخر النقل السريع التي أملاها على شقيقته قبل رحيله بيومين، والتي كانت آخِر، ما كتب. لاتحمل أيّ أثر لهذا الإيمان الذي تعزوه هي له قبل ذلك باثني عشر يوماً. لم يكن الشاعر ليفكر إلاّ بالإقلاع إلى السويس، ولكنْ في عدن، التي هي كلّ شيء إلاّ أرضاً مسيحية. وإذ يملي كلماته الأخيرة كما لو في حلمٍ، أفما كان يكتب قصيدته الأخيرة أيضاً؟

(*) Alain Jouffroy : شاعر وكاتب فرنسي من طبقة رفيعة، يعدّ من أهم ممثلي الجيل الثاني من السورياليين، عرف أندريه بريتون، وعمل معه، واختلفا، ثم عادا للعمل معاً قبل رحيل صاحب «نادجا» بفترة. من أهم مؤلفاته: «مسار ـ قصة إنشادية» (١٩٦٨) و«حرية اللامرئيات» (١٩٧١) و«الانحطاط الشامل» (١٩٧٤) و«إيروس المقتلع ـ قصائد ١٩٥٩ ـ ١٩٨٩» (١٩٩٠).

(17) تزوج بيريشون شقيقة رامبو، إيزابيل، بعد رحيل الشاعر، وساهم، إلى جانب إيزابيل، في تسليط أضواء عديدة على رامبو، إلاّ أنه كان شديد الكاثوليكية، وعرف الشاعر الفرنسي الكاثوليكي بول كلوديل، وبحسب السورياليين فهُما عملا معاً على حجب مخطوطة رامبو النثرية: «قلب تحت الجبّة» (جبة الرهبان بالطبع) التي يسخر فيها بشدة من المؤسسة الدينية (المترجم).

كان ينبغي أولاً التخلّص من هذه الأسطورة الأولى، التي حوّلت، لأوّل مرة، شاعراً إلى «صورة» ـ مزيّفة وسطحية واختزالية، كجميع الصور التي يمكن صنعها من هذه العاصفة الرائعة من التناقضات والإرادات (المتعدّدة) التي يَكُونها إنسان أقاصٍ. ولكن هذه الصورة لرامبو على هيئة جان دارك، قدّيس وشهيد، كانت مصنوعة بكامل الوضوح لتدوم طويلاً. ولقد كان كافياً، أن ينشر بريتون وأراغون أخيراً، في منشورات رولان دافيس في ١٩٢٤، «قلبُ تحت الجُبّة»، الذي يروي بريتون أن جورج إيزامبار وفرلين وبيريشون وكلوديل نفسه قد حاولوا، دوراً فدوراً، مَنْعه من الظهور، حتى تصبح «مصادرة رامبو لصالح الكاثوليكية» «أكثر تعقيداً بكثير» بحسب تعبير بريتون نفسه. لمّا كانت مظاهر حرج كلوديل بإزاء ما يزعم هو أنه معلّمه (أي رامبو)، التي جعلته يتحدث عن «القران الحميم» بين فكريهما، صادرة عن فكاهة طائشة أكثر ممّا عن مهزلة حقيقية، فإن هذه الإسطورة السلبية الأولى حول رامبو، التي ما برحت تخدم هنا وهناك بعض العقول الرخوة، قد لفظت أنفاسها الأخيرة. سامح «الله» افتقاره لكلّ روح.

لكن أكثر خطورة بكثيرٍ هي الأسطورة الثانية، المبتكرة من لدن ايزابيل أيضاً، في رسالتها الثانية إلى بيريشون، التي تُؤكد فيها للمرة الأولى، بعد وفاة شقيقها بخمس سنوات أي في ١٨٩٦، أن رامبو الراشد قد أصبح متميّزاً تماماً، بالفكر مثلما بطريقة العيش، عن المراهق الذي كانه «رامبو الأديب». بهذه الكلمات، فتحت ثغرة غاص فيها الجميع تقريباً، ليشطروا الشاعر شطرين. أكانت أدركت ذلك؟ هذا ممكن، ما دامت ستصحّح أثر هذه العبارة ـ الكارثة بعد ما قرأت النصّ الذي يتحدث فيه مالارمه (بصدد رامبو) عن هذا «الذي يلفظ أحلامه»، و«يعالج نفسه من الشعر وهو بعد على قيد الحياة»[١٨]، ليعتبر، بعد ذلك، أننا «علينا أن نفترض» (منذ الآن؟ في ١٨٩٦!)، «أن رامبو كان سيتلقى «تحقّق الشهرة» لـِ «مسيرته المتعالية، والتي لم تكن لتعرف أيّ تنازل، مسيرة فوضويّ في الفكر»... «يتلقاها كما لو كانت تهمّ أحداً كانه هو بلا شك، ولكنه لم يعد ليكونه بأية حال من الأحوال». لقد عاجلت إيزابيل، والحقّ يقال، لنقض مالارمه على الفور، كما لو كانت اختشت فجأة أن تتعاظم الهوّة على نحو مرعب بين رامبو ورامبو، فتعيق حتى إمكان فهمه ذات يوم. لقد كتبت: «أعتقد، بالعكس، أن رامبو عالج نفسه من الشعر حيّاً» على السطح فحسب؛ أنّ الشعر كان يشكل جزءاً لا يتجزأ من ذاته، وأنه بفعل معجزة للإرادة وبسبب عوامل قاهرة كان يجبر نفسه على البقاء غير مكترث بالأدب، ولكنه ـ كيف أوضح هذا؟ ـ كان يفكّر على الدوام بأسلوب «الإشراقات» نفسه.»

ومع هذا، فإنّ المسار المزدوج المنشطر، المثاليّ الأعمى والماويّ المماثل له في العماء، كان بذلك قد خُطَّ، وسيتبعه القطيع حتى حقبتنا. إنّ أسطورة رامبو الممتنع عن الكتابة، والمرتدّ عن الشعر،

(١٨) «عالج» نفسه من الشعر كما نقول عالج المرء نفسه من ورم خبيث: أو سواه (المترجم).

ما تزال حية بعد موت الشاعر في مرسيلية بمائة عام. وعلى الرغم من قصيدة النثر المدهشة التي تمثلها الرسالة التي يقصّ فيها رامبو لذويه، وهو في جنوة، في ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٧٨، عبوره لـ«سان غوتار»، فلا شيء يثبت بصورة قاطعة أنه كتب قصيدة بعد «حلم»، التي ضمّنها رسالته المؤرخة في ١٤ تشرين الأول (أكتوبر) ١٨٧٥ إلى آرنست ديلاهي، والتي تُختتم، كما نبّه إليه آلان بورير، بالمفردة: «إلخ . . .». بل بالعكس، إن كل شيء يبدو وهو يجيز لنا الاعتقاد بأنه عافَ الشعر في شكله المكتوب في ذلك العام نفسه بالذات، مع أنه أراد أن يهدي إلى «الأرملة» التي آوته في ميلانو ـ في نيسان (أبريل) ١٨٧٥، نسخة من «فصل في الجحيم». وعندما كانوا يحدثونه في هرار أو عدن عن قصائده، كان هو يكتفي بنعتها بـ «غُسالات». وهذا لم يمنعه من أن يواصل الكتابة، بل حتى من التفكير بجديّة بوضع كتاب عن البلاد والشعب اللذين كان هو بلا شك من أول مستكشفيهما،إن لم يكن الأول، عَنيتُ بلاد «الغالا» التي تحتلّ في أفريقيا الشرقية رقعة تعادل مساحتها نصف فرنسا.

إنّ هذا الهجران للشعر المكتوب، أو هذا «الامتناع» عنه، الذي ما يزال الأساتذة الجامعيون والرهبان والنقاد والدارسون يخلطون في الغالب بينه وبين هجران الشعر بصريح التعبير، قد مكّن هؤلاء من إنشاء مذهب فعليّ بخصوص فكر «بطل» دراساتهم «العزيزة» وحياته: مذهب يقول بوجود رامبوين اثنين يكون ثانيهما قد أدار ظهره للأول على نحو مطلق؛ شيء فسّره فيكتور سيغالين في مقالة نشرتها «ميركور دوفرانس» في نيسان (أبريل) ١٩٠٦، بـ «ازدواج للشخصية» يصوّره هو كمثل«جانوس»[١٩]، محشورٍ بين أورفيوس وسيدارتا (بوذا):

١ـ رامبو ـ شاعر ـ راءٍ ـ متمرّد، رجل «تشويش جميع الحواسّ» (وهو ينسى هنا إيراد عبارة رامبو الكاملة: «تشويش طويل، واسع، ومنظّم لجميع الحواس»)، و:

٢ـ رامبو ـ معتمد تجاري، مهرّب ـ بائع أسلحة، لا يفكر إلّا بالإثراء، حتى يتزوج وينعم بعيشة هادئة. هذا مع أنّ سيغالين، الذي كان أول شاعر اقتفى، في ١٩٠٤، آثار الرائي في جيبوتي وعدن (ولكنه ـ راجع بورير ـ لم يذهب في بحثه حتى الحبشة ـ المترجم)، قد طرح، رغم كل شيء، السؤال الأساسي: «سنقدر أبداً أن نُصالح فيه هذين الكائنين المختلفين أحدهما عن الآخر إلى هذا الحدّ؟ أم أنّ هذين الوجهين الاثنين للمُفارق يصدران كلاهما عن وحدة شخصية أكثر حذقاً، ولم تتجلّ لنا حتى الآن؟». الحقّ، فحتى نعرف، بعد موت سيغالين نفسه (١٩١٩) بزمن طويل، لوائح الكتب العلمية والتقنية التي طلب رامبو إرسالها له، وتقاريره إلى «الجمعية الجغرافية»، بدا «طبيعياً»، بدرجة أو بأخرى، لأغلب من حاولوا فهمه، أن رامبو المشطور على هذا النحو شطرين كان قد وضع أخيراً في

(١٩) Janus: إله رومانيّ، تصوّره التماثيل بوجهين اثنين متقابلين (المترجم).

داخله ضدّ ـ شاعر، مغامراً (في انتظار التَبَرْجُز)، في مواجهة شاعر، «متمرّد» و«راءٍ» و «متصوّف». أو، إذا ما أردنا استخدام صيغته هو في رسالة الرائي، فهو يكون قد أحلّ «أنا حقّة»، عبقرية، في مواجهة «آخر» غير ملهم، أو عكرِ الإلهام، «قاتل» لهذه «الأنا» بالذات. هكذا اختلطت أسطورة رامبو ـ جانوس بأسطورة منفصِم (شيزوفرينيّ) ذي هويّتين متعاقبتين: الثوريّ وضدّ ـ الثوريّ، «المجنون» (المُتَسامي، الإلهي)، و«العدّاد» (المولع بالحساب، الفقير إلى الإلهام، أو الوقح).

إن لمن شأن مثلْ هذا الانقسام أن يدفع إلى الهذيان محلّلين، ومحلّلين نفسانيّين، كثيرين. وهذا هو ما حدث فعلاً. فلقد جاءت لتنضاف إلى هذين «الرامبوين»، أو إلى «رامبو المزدوج هذا» (صيغة أكثر حذقاً، ابتكرها سيغالين أيضاً)، اسطورتان ملحقتان أُخْرَيان.

أ ـ أسطورة رامبو ـ تاجر الرقيق، التي أشاعها وَرَعاها أولئك الذين وقعت أبصارهم على حاشية في رسالة مؤرخة في ٢٠ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٨٩، يطلب فيها رامبو «بغلاً جيداً وصبيّين عبدَين» لخدمته الشخصية، الطلب موجّه إلى المهندس السويسري إيلغ، الذي يجيبه بعد ثمانية أشهر بأنه قد بحث له، ولم يحالفه النجاح، عن بغل جيد، أما العبدان فهو لا يريد الانشغال بهما (يعتذر عن ذلك)، فهو أبداً لم يشترِ عبيداً، وأنه يعرف «تماماً» مقاصد رامبو «النبيلة»، ولكنه لن يفعل ذلك أبداً حتى لنفسه.

لقد أثبت رامبو نزاهته المطلقة في جميع معاملاته التجارية، مسدّداً جميع ديونه وكذلك ديون شريكه المتوفّى «لاباتو». لقد حاز سمعة ممتازة لدى جميع من تعاملوا معه طوال عشر سنوات بين عدن وهرار: وإن جميع الشهادات بهذا الصدد لَمتّفقة. إن رامبو، وهو الذي كان بالغ الحرص على احترام عادات جميع الشعوب التي قابلها، والذي كان يتكلم ويقرأ بالعربية بطلاقة، ويدرس القرآن ويتحدث عنه أمام زائريه، ما كان سيجازف ببيع عبدَيه (اللذين لم ينلهما عن طريق إيلغ، ولم يطلبهما إلى غيره بعد ذلك قطّ) من دون أن يهدم هذه السمعة التي لم يكن بحاجة إليها فحسب، بل كان فخوراً بها أيضاً. إن الأوربّيين غالباً ما كانوا يشترون عبيداً لخدمتهم الشخصية، بمن فيهم المؤمنون دينيّاً. وإذ خطرت هذه الفكرة لرامبو بعامٍ واحد قبل بدء معاناته من ركبته وعودته إلى مرسيلية ليطلب بتْر ساقه، فهو لم يقم، وعلى هذا النحو المتأخّر، سوى باتباع تقليدٍ آخر للحقبة. ولقد وضع آلان بورير، الكشّاف الأكثر حصافة لرامبو في الحبشة، نقطة الختام لهذا الاتهام، الذي أعلنت آنيد ستاركي عن أسفها لكونها أطلقته قبل أن تدرس عادات أهل أفريقية الشرقية. وعلى الرغم من هذا التراجع من لدن الكاتبة الأكثر صرامة لسيرة رامبو الذاتية، فإن إيتيامبل قد اعتقد بضرورة إعادة طرح الاتهام في كتابه «أسطورة رامبو» الذي أقلّ ما نقدر أن نقول فيه هو أن صاحبه، إذ حاول أن يثبت «وقاحة» رامبو (أو نزعته الكلبية)، فهو قد وضع تحت طائلة التساؤل، وعلى نحوٍ خطير، ذكاءه هو نفسه، ونزاهته ككاتب.

ب ـ أسطورة إفلاس رامبو الماليّ في عدن وهرار: إنها أسطورة فشله الماديّ، المعتبر بمثابة العقوبة الضمنية على «وقاحته» كتاجر بنادق. إن النقد المتشدّق بالأخلاق هو دائماً الأكثر غباء. ولكنه في حالة رامبو هذه نسي حتى الحساب. وفي كتابه «رامبو في الحبشة»، مثلما في مداخلته في ملتقى «رامبو في عدن»، في آذار (مارس) ١٩٩٠، أثبت آلان بورير أيضاً أن رامبو، لدى عودته إلى مرسيلية، كان يحمل معه ما يعادل ٤٠ ألف فرنك ذهبيّ، غنمَها بالرغم من قيامه بتسديد ديون شريكه المتوفى «لاباتو» إلى الملك مينيليك مثلما لجميع الدائنين الآخرين. أربعون ألف فرنك ذهبي، أي ما يعادل مليوناً من فرنكات أيّامنا هذه، وهو مبلغ ضخم بالنسبة إلى رجل ما كان ليهيّأه للتجارة شيء من قبل، أضفْ أنه لم يعنَ بالتجارة وحدها طوال سنيّه العشر الأخيرة المقضّاة بين عدن وهرار.

في ١٨٧٢، فكّر رامبو بكتابة «سلسلة من النصوص النثرية» كانت ستحمل عنوان: «فوتوغرافيات الزمن الخالي»، ويذكّرنا آلان بورير أنه كان في العام السابق قد أدان مع ذلك، في رسالة إلى بول ديميني، «سيل الصُوَر الفوتوغرافية المُسْئِم». وبعد هذا بعشر سنوات، أي في ١٨٨٢، كان رامبو يريد «تصوير» البلاد المجهولة التي راح يستكشفها لا بمعونة الكلمات ـ كلمات نثره ـ وإنما بجهاز تصوير فوتوغرافيّ بالغ التعقيد بفضله كان يريد إيصال صور «أشياء غريبة، غريبة بحقّ وممتعة»، في «الأصقاع المجهولة» في هرار والشوا وبلاد الغالا. هذه هي الكلمات التي استخدمها في رسالة إلى أمه وأشقائه. وفي عدن، منذ شهر كانون الثاني (يناير) في العام المذكور نفسه، كان يفكّر بـ «نقل جهاز تصوير فوتوغرافي إلى هرار»، لـ «جلب صور عن مناطق مجهولة». وفي أيلول (سبتمبر)، يطلب إلى «الكولونيل» بونار، ساعي مكتب باردي، السابق، أن يرسل له «جهاز تصوير، كاملاً»، «وذلك لنقله إلى (الشوا)، حيث هذا الشيء (التصوير) غير معروف، وحيث سيعود لي هذا بثروة صغيرة في زمن قليل». دائماً حلم المراهق هذا، المعبّر عنه في «فصل في الجحيم»: «سأحوز ذهباً» ـ هذا الحلم المرتبط بـ«المجهول». وسيُحاط في آذار (مارس) ١٨٨٣ علماً بأن هذا الجهاز «قد وصل سالماً من كل أذى» إلى عدن، وفي أيار (مايو) التالي سيرسل إلى أسرته صُورَه الثلاث المشهورة: «أنا مصوّراً من قبل نفسي».

بقي رامبو مسكوناً بالهاجس الفوتوغرافيّ طوال ثلاث سنوات، من ١٨٨٢ حتى ١٨٨٥. كان يريد أن يزيّن بصوره نفسها الكتاب الذي يتحدث عنه في رسالة إلى ذويه مؤرّخة في كانون الثاني (يناير) ١٨٨٢: «أنا عازم على تأليف كتاب حول هرار والغالا، اللتين استكشفتُهما، وعلى تقديمه للجمعية الجغرافية». يقول بالفعل أنه يريد «إدخال صور عن هذه الأصقاع المجهولة».

وعليه، فأبداً لم يقرر رامبو، إذ خرج إلى هرار، هجران الكتابة، ولا العدول عن نشر كتب. لا شك أنه يهجر الشعر بصيغته المكتوبة، الشعر المنظوم، وإنّ النثر الذي كان هو يريد تكريسه لهذه

الأمصار المجهولة التي ذهب إليها لـ«يمارس التجارة» ما كان بالتأكيد سيندرج ضمن نثر «الإشراقات»، ولكنه سيكون نثراً مكتوباً من لدن رامبو ولا أحد غيره. كان سيوقعه باسمه، مثلما كان يوقع رسائله إلى ذويه باسم رامبو وليس باسم «آرتور» أبداً.إنه يخرق النظام الأدبيّ ويرحّل الكتابة إلى ميدان الملاحظة العلمية، مثلما سيفعل، فيما بعد، ميشيل ليريس في كتابه «افريقية الشبح»، بعد رحلة ميدانية قام بها صحبة غريول، ولكن الشاعر هو ذلك الذي يخرق منذ البدء هذا النظام، ويتجاوز الحدود المفروضة من قبل أصحاب القلم على الأدب الخالص. ثمة بين «الرائي» و«المصوّر الفوتوغرافي» مسافة آلاف الكيلومترات التي قطعها رامبو مشياً على القدم، في مسيرة متواصلة صوب «المجهول». إنه السائر نفسه الـذي لا يتعب، الذي يتقدم، أبداً، حتى ليغوص، ويذهب لـ«جَلْبِ صُوَرٍ»، إلى حدّ حملِ تسع كيلواتٍ «من الذهب» معلّقة إلى حزامه[20].

صحيحٌ أن سيغالين، عندما كتب: «إنني أجد له (لرامبو) نقيصة أساسية Capital (!)[21] في مجال الأعمال»، ألا وهي «أنّه أخفق»، فهو، أي سيغالين، لم يكن على علم بالمبلغ الذي جاء به رامبو معه من هناك، ولكن هذا الحكم إنما يصدر من قانون ضمنيّ يحرّم على الشعراء أن يغنموا مالاً: فالبرجوازية الفرنسية لا تطيق إلاّ الشعراء الأثرياء وبالولادة، أو المُخفِقين. الحال، إنّ رامبو، هذا الابن لأرملة شحيحة، والذي نعت نفسه ألف مرة بـ«الشُغول الفظيع»، لم يتلق أبداً مساعدة مالية من أحد. وإذا ما عرفنا، علاوةً، أن رامبو، بدل أن ينذر نفسه بالكامل لصفقاته التجارية، لم يكتفِ، عبر أبحاثه الجغرافية والسياسية ـ الاستكشافية، بطموح الإثراء وحده، فإن مليون فرنك بقيمة الفرنك الحالية لن تبدو لنا قطّ على أنها إخفاق، بل هي انتصار طافح بالدعابة من لدن شاعر كان يمقت «جميع المهن»، شاعر أقرّ، في رسالة بعث بها إلى أمّه وشقيقته في ١٨٨٨، بخوفه «من أن أُصابَ بالبلاهة شيئاً فشيئاً»، «في مثل هذا الانعزال عن كل جماعة لبيبةٍ»، وفي «حياة بلا أسرة ولا مشغلة فكرية».

إن الفكـرة البـالغـة الصرامة التي كان رامبو يحملها عن مسؤوليته، والوعي الأكثر نقدية لثمار مجهوداته، هذا كلّه ساهم في موته. إنه، وهو الذي كان يعاني على نحو مرعب من الداء الذي كان يلتهم ساقه، ويُدير أعماله ممدّداً إلى جانب نافذة، قد أبطأ في مغادرة هرار إلى عدن، وهذا هو ما نَصح به نفسه في حالة تفاقُم مرضه. وهو يقول السبب بوضوح: متى يتسنى له الوقت الكافي ليجمع، قبل

(٢٠) لندرة المصارف في تلك الفترة، كان التجار والمسافرون يحوّلون أموالهم إلى سبائك ذهبية يحملونها معهم في الأحزمة. وشبه مؤكد أن السبيكة التي كان رامبو يحملها معه قد ساهمت في إتعابه وإسقامه باحتكاكها بأضلاعه وأمعائه الخاوية طوال أيّام معدودة من السفر. (المترجم).

(٢١) هنا لعب على كلمة. فبتأكيده على المفردة المستخدمة من قبل سيغالين، «capital»، التي تعني، معاً، صفة الأساسيّ، ورأس المال، إنما يسخر جوفروا من هاجس المال هذا الذي ظلّ يوجّه الكتابات عن رامبو، حتى أكثرها حصافة (المترجم).

لإقلاع إلى فرنسا، المبالغ التي كان قد بعثرها هناك. قبل منتصف شباط (فبراير) ١٨٩٠، كان الألم د بدأ باجتياح ركبته، ومع هذا فهو لم يُقلع إلّا في ٧ نيسان (أبريل): شهر ونصف الشهر مضاعان، لقد حرماه من أدنى فرصة لنيل علاجٍ ناجع. وهكذا، فبصورة من الصور - وما كانت إيزابيل ستقول لعكس - فإنّ نزاهة رامبو المفرطة، وطهارة المراهق الذي أصبح راشداً، و« شساعة براءته»، هذا كلّه و الذي قَتَلَه. كتبت شقيقته بعد وفاته ببضعة أشهر: «إنّ الناس، في هرار، هذه البلاد التي أحبّها شغف، كانوا يدعونه بـ القديس، بسبب من رأفته الكبيرة. كانت حسناته هناك أمراً عجباً. إن هذه الطيبة، الكبيرة، وشجاعته، ونشاطه الذي لا يعرف الكلل، هي خصاله الأساسية. وإنني لأعتقد أنّ هاتين الخصلتين، الطيبة والعمل، كانتا لديه متكافلتين: كان يريد أن يحوز الكثير لأنّ مصدر سعادته الوحيد كان يتمثل في تخفيف كل بؤس».

وعندما سيعلم رامبو أمّه في نيسان (أبريل) ١٨٨٥: «لقد بعثُ، آسفاً، جهاز التصوير الفوتوغرافية، إنّما بلا خسارة»، فلكي يثبت مرةً أخرى لأسرته، التي لم يكفّ عن أن يكرّر أمامها: «أن ما يعود لي، لهو لكم»، يثبت أنه أبداً لا يقوم بإنفاق عبثيّ، ما دام بعد «أربع سنوات وأربعة أشهر» من وصوله إلى عدن وهرار، صار يملك ١٤,٥٠٠ فرنك، أي ما يعادل، بقيمة اليوم، ٣٠٠,٠٠٠ فرنك.

ولكن بيع الجهاز لم يضع حداً لفكرته في وضع كتاب استكشافي، ما دام سيكتب في ١٨٨٧، إلى «الجمعية الجغرافية الفرنسية»، مطالباً أنْ يُخَصَّ بـ«إيفادٍ»، وأجابته الجمعية في ٤ تشرين الأول (أكتوبر): «إن ما نخشاه هو أن يبدو المبلغ الذي تطالبون به في رسالتكم، لرحلة لا تخص بلداً فرنسياً ولا السياسة الفرنسية، باهظاً جداً». ولما كان صديقه ورئيس عمله، ألفريد باردي، قد أرسل إلى الجمعية المذكورة مقتطفات من مذكرات الرحلة التي كتبها رامبو بين «الشوا» و«زيلا»، فإنها تُعلمه في الرسالة نفسها بأنّ النصوص ستُنشر في صحيفتها. إنّ رفض «الإيفاد» قد جرحه بلا شك، وإن كان يتوقّعه. ولكن رغبته بـ«القيام» بشيء ما، والكتابة حول رحلاته، لن تنطفىء بسرعة، ما دام، في الوقت نفسه الذي شرع فيه بالتفاوض مع الوزراء والنوّاب لنيل ترخيص ببيع بنادق إلى الملك مينيليك، سيكتب إلى أمّه، في ١٥ كانون الأول (ديسمبر) من العام نفسه: «لقد أرسلتُ إلى الجمعية الجغرافية مذكرات رحلتي إلى الحبشة، وأرسلتُ مقالات إلى «لوتون» و«الفيغارو»، إلخ... وأنا أنوي إرسال بعض قصص أسفاري في أفريقية الشرقية إلى «كورييه ديز آردين» أيضاً. لا أعتقد أن هذا سيلحق بي ضرراً». وهو يكرّر ذلك بدرجة من القوة سيّما وأنّ هذا يحدث خارج أيّ مشروع ملموس، وإنما في المطلق: كتب في ١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٨٨: «إنني أعمل. وأسافر. أريد القيام بشيء طيّب ومفيد». وإذا كان صحيحاً أنه يضيف: «ما النتائج؟ إنني لا أعرف بعد»، فإن حاجته إلى إثبات نشاطه لا تغادره أبداً، وهي لا تتحدّد بعالم البضائع قطّ. وفي جميع الأحوال، فهو يقول بوضوح: «إنني لأفضّل الذهب على

جميع البضائع». وفي ١٨٨٩، يعلن عن رغبته بزيارة «المعرض الكوني» في باريس، ولكن «إذا غادرت (هرار) فإن شركتي ستزول نهائياً. فإلى المرة القادمة. وفي المرّة القادمة ربّما استطعتُ أن أعرض منتجات هذه البلاد، وربّما أن أعرضني أنا نفسي، فأنا أعتقد أن المرء يكتسب هيئة باروكية بحقٍ بعد طويل إقامةٍ في بلدان كهذه».

في رسائله مثلما في حياته، يعرض رامبو نفسه كنصْبٍ... «باروكيّ». لأنه لا يكفّ، من أقصى حياته إلى أقصاها، عن البحث عن معنى جديدٍ لحياته، وهدفٍ آخر، أكثر، جدوى من سواه. في «فصل في الجحيم» كان ذلك: «إنني أعرف العمل، وإن العلم لبطيء جداً»، «يا عبيدُ، لا نَلْعَنِ الحياة»، «يجب أن نكون حديثين على نحو مطلق»، و«القبض على الحقيقة في روحٍ وجسد». وفي «الإشراقات» كان: «العثور على الموضع والصيغة». وفي ١٨٨٣، في هرار، أصبح: ما نفعُ، كلّ هذا الرواح والمجيء، وهذه الأتعاب، وهذه المغامرات بين أقوام مجهولة، وهذه اللغات التي نحشو بها الذاكرة، وهذه المشقّات التي لا اسمَ لها، إذا لم أكن سأنال ذات يوم (...) على الأقلّ ابناً أنفق بقية أيامي في تربيته بحسب فكرتي، وأزيّنه وأُسلّحه بالتعليم الأكمل الذي يمكن بلوغه في هذا الزمن، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً معروفاً، رجلاً قوياً بالعلم ثريّاً؟ » في أسطورة «الرامبوّين» الاثنين أو «رامبو المزدوج» التي ابتكرتها ـ ثم صحّحتْها ـ إيزابيل رامبو، وأرهفَها فيكتور سيغالين، وَعَوَّمها بنجامين فونذان وآخرون كثيرون إلى حدّ الكاريكاتورية، حُوِّلت القطيعة الداخلية إلى «جدار»، وسيغالين هو أوّل من حدّد هذا الجدار: «ثمة بين مؤلف «الاشراقات» وتاجر الأسلحة في هرار جدارٌ، ولن يكون هذا الجدار أكثر اكتمالاً ولا أكثر تعذراً على الاختراق لو أنّ المستشكف (رامبو اللاّحق)، بدل أن يكون مجرّد وجهٍ ثانٍ لرجلٍ بذاته، كان قد وُلِدَ شقيقاً عدوّاً للشاعر؛ أي لو، بدلّ رامبو مزدوج، لم يكن لدينا سوى رامبوَين».

إنّ الباحثين، إذ اعتبروا هذا الجدار كما لو كان طبيعياً، فإن قلائل منهم قد عرفوا، كما فعل آلان بورير، الذي أبداً لن نعرف أن نشكره كفاية لقيامه بإعادة تركيب صورة رامبو الكاملة، أقول عرفوا أن يستمدّوا خلاصة جليّة من كتلة المعلومات والأخبار التي تقدّمها مع ذلك منذ ١٩٧٢ طبعة الآثار الكاملة لرامبو في سلسلة «لابلاياد» ـ غاليمار ـ (التي تظل مع ذلك غير كاملة ولا نهائية). وإن كل ما كتبه سيغالين، الذي لم يكن قادراً على التكهّن بالامتداد الذي سيعرفه جداره، جدار جانوس، أقول كل ما كتبه في «رامبو المزدوج» (المُعاد طبعه في ١٩٨٦ في منشورات مكتبة «فونفرواد» الأدبية والفنية)، قد وجد من يكرّره حتى الشبع طوال ثمانين عاماً. قرن من المرور بالمطْهر. أفلم تحن الساعة، ونحن على أعتاب مئوية رحيل مؤسس الحداثة المطلقة، لأن نقول لَمَ آنَ زمنُ نهاية الأساطير السلبية حول رامبو؟

ما من جدارٍ داخليّ لدى رامبو، وإنّما فنار دائرٌ بلا انقطاع في جميع جهات الواقع والعالم. وإن

نحية الإجلال التي يمكن أن نقدّمها له في ١٩٩١ هي أن نُقيم الفنار الأحدث بين جميع الفنارات: فنار رامبو في عدن، الذي سيكون بالطبع مهدى إلى الشعر والعلم[٢٢].

ترجمة:

«الكرمل»

(٢٢) اقترح جوفروا بالفعل على الجهات الفرنسية واليمنية المسؤولة، لدى اختتام الملتقى، بالإضافة إلى إقامة فنار رامبو التذكاريّ في عدن على ضفاف البحر الأحمر، تحويل منزل باردي، حيث أقام رامبو، إلى مركز للتوثيق الشعريّ، ومقر شركة البنّ حيث عمل الشاعر لفترة (وهو ما يزال قائماً في المدينة) إلى مركز للتبادل العلميّ تقديراً لجهود رامبو الجغرافية وشغفه بالعلم (المترجم).

رواية

مخلوقات الأشواق الطائرة

ادوار الخراط

وتُطمِعُني الأشواقُ حتى اذا بدا
جَمالُك لم أملك لساناً ولا نطقا

«طهارة القلوب»
الدريني

(١) وجه مقطوع

«وعلى وجه الغمر ظلمة»

قلت للوجه الطافي على الغمر: لماذا.. لماذا تركتَني؟
كانت في نظرته إليّ معرفة القديم. كنت أحاجّه ولم يجاوبني.
قالت: وجهك، من على جنب، الآن فقط أراه. مثل وجه أخناتون. متوفز وحساس. واستدركتْ: لا تظن أنني أغازلك.
أجبتها باسماً: الآن فقط أدركت أنك فعلا تغازلينني. فقط عندما قلتِ. ولن أفوّت الفرصة.
ضحكت عن أسنان قوية، لاحظت أن السنتين العلويتين مربعتان تقريباً، كبيرتان، فيهما أثر التدخين.
أحسست بحرارة جسمها جنبي، تحت المائدة المزدحمة بالمدعوين والمدعوات، والفضيات

الثقيلة وأطقم «ليموج». وكانت القاعة عالية التدفئة، والسفرجي النوبي يملأ لي كأس الكريستال المضلع الذي يتموج بصهبة النبيذ ويشع بشررِ الضوء الحاد.

رفعت كأسها لي، في حركةِ تواطؤٍ شبه معلَن، وجهها الخلاسيّ الداكن يلمع بالانفعال وحُميّا المائدة. رأيت قطرة عَرَق كاللؤلؤة على بلاطة الصدر الغامقة بين الثديين المدورين الصغيرين، من غير سوتيان، متباعدين تحت بلوزتها الحرير. كان لون جلدها الداخلي بُنّياً محروقاً أكثر من لون وجهها، غضاً ومثيراً.

قالت، وقد ضبطتْ نظرتي: هل رأيت وجه سيبيليوس؟

فلم أرفع عيني.

قالت، بِفِقْهٍ وتوسل: ما زلت مسحورةً بقوته الصخرية. والعلاقات متعددة الصوت بين أعمدة الأرغن المعدنية وهذا الحجر الخام الذي يرسو عليه الوجه المقطوع. هل رأيته؟

قلت مسايراً، جاداً، بنصف ابتسامة: نعم. ذلك التوتر الخاص بين الخفة والرسوخ، بين الموسيقى والصَخر.

سوف أقول في زمانٍ سحيق: ما أشبه وجه سيبيليوس بالوجه الواحد لرجالها الآخرين، مربع، صارم، نهائي السلطة. وما أبعد وجه أخناتون عن هاتور.

أحسست فخذها يستريح إلى جانب ساقي وأغواني الخط المتعرج بين بياض الكف والسواد ـ تقريباً ـ في ظاهر اليد، وهي تمد لي كأسها، ثانية.

سورٌ من الحجر الأبيض الهش أمام عصف الأمواج العاتية.

قلت، وأنا أضغط بجسمي ضغطاً هيناً على فخذها، وقد انتصبتُ:

ـ عندما تعودين إلى أنجولا، بعد الاستقلال، هل تعتزمين العمل في الحجر، الرخام، ونحوها، هل تغويك مادة مثل الخشب والألياف، أوراق الشجر أوحتى القش والقماش والبوص إلى آخره؟ يعني، ماذا أقول؟ هل أقول المادة العرضية الزائلة سريعة البلىٰ؟ الفن الذي يُسقط ادعاءات الخلود يعني.

قالت: أنت أسلافك سادة الخلود أليس كذلك؟

قلت: الخلود؟ كل مادةٍ إلى فناء. كل شيء إلى فناء.

كانت نظرة عينيها الخضراوين، من فوق وجنتيها الداكنتين العظميّتين قليلاً، مرهفةً ومشتعلةً بحزن، وشوق. بينما شفتاها اللحيمتان، فيهما لَمَىً وحمرة مظلمة، من غير روج، مفتوحتان، لا تنطبقان، توحيان بشهوية الأسلاف.

وكان السفير يتحدث بنبرة ديبلوماسية هادئة وعليها سيماء الموضوعية عن الغارة الأخيرة على بحر البقر، وأجاب طارق نور الدين بوصف ضافٍ عن النقاط الحصينة، على الشط، وقال إنها مكونة من

ثلاثة طوابق على الأقل ـ بعضها أكثر ـ وإنها تغوص في باطن الأرض وترتفع واجهاتها الحجرية حتى تصل إلى قمة الساتر الترابي، بعلوٍ إجمالي ٢٥ متراً أو أكثر من القاع للقمة، وبطول ٢٠٠ متر تقريبا. وكل طابق من عدة دُشَم من الاسمنت المسلح المقوى بقضبان السكة الحديد المنزوعة وألواح الصلب. وبين كل طابق وآخر عازل من الشبكات الحديدية والخرسانة المسلحة والرمال المدموكة بسمك مترين تقريبا. وقال إن كل دُشْمة فيها عدة فتحات تمكّنها من الاشتباك في جميع الاتجاهات، والدُشَم مجهزة بقطع المدفعية من عيارات مختلفة، وفيها دبابات أيضا، وتتصل بعضها ببعض بخنادق مواصلات عميقة مبطنة بألواح الصلب وشكاير الرمل، وقال إن هذه النقاط معدّة لتلقي قنابل ألف رطل دون أن تتأثر، وإن الامدادات فيها ـ ذخائر ومياه وتعيينات ـ تكفي لمدة لا تقل عن شهر. وقال إنها يمكنها أن تقيم سواتر من النيران متصلة على طول الشط، دون ثغرة، وانها مصممة بحيث لا يمكن أن تُنال.

كان صوته تفصيلياً، محدداً، ليس فيه ما يوحي باليأس.

قالت لي: هل قابلت ايبلا هيلتونين؟

قلت، بغضب: نعم. كلمتني هي أيضـاً عن أخناتون. امرأة صغيرة القد، كيف صنعت هذا النصب العملاق. . . ؟ هل لاحظت القوة في أصابعها الرقيقة؟

كانت مدام عايدة، زوجـة السفير، تجلس على مبعـدة قليلاً، في الجانب المقابل للمائدة. (عـرفت فيمـا بعـد أنـه وزير مفـوض فقط وأنـه أحد ثلاثة أقباط وصلوا إلى هذه الدرجة في السلك الديبلوماسي، أحدهما في الملايو والآخر في الكونغو) وكانت نحيلة وأنيقة جداً وصعيدية الملامح، ذكّرتني فجأة بعايدة مكرم عبيد وسألت نفسي: ترى أما زالت تعيش؟

قالت لجارتي بالفرنسية، بلهجةٍ باربسية لا تشوبها أدنى لكنة:

ـ مارتا، هل خلصت من بورتريه أجستينو نيتو؟

ابتسمت جارتي وقالت، بلكنةٍ برتغالية قليلاً:

ـ وهل يمكن أن أخلص منه أبداً؟

وعرفت فيما بعد أن علاقة حميمة تربط بينهما.

لم أتمالك، فضحكت بصوت عال، لعل النبيذ كان قد صعد إلى رأسي. التفتت إليّ الأنظار لحـظة، ثم عاد لغط الحـديث في الحـرب والسياسة وفضائل أصناف الأكل المصرية وميزان القوى الدولية، مع ايقاع اصطدام الشوك والسكاكين على الصيني، وارتفاع الكؤوس وأمواج المودة التي تأتي مع الطعام الجيد والشراب الجيد.

تذكرت أنني سأقول فيما بعد الزمن الأخير:

ـ عذبتني الثانية لسيبيليوس. زلزت قلبي.

وانها سوف تقول: الموسيقى بناء وتشكيل في ذاته. تصميمٌ نصيٌّ بحت. ليست هزة للقلوب، ولا توحداً بمشاعرك أنت. ليست عاطفية. أم أنني لم أقل، ولم يحدث؟

في قلب الليل كانت بين ذراعيّ وساقيّ عارية وصلبة القوام وأملوداً لدنة معاً، حارة وباردة الجلد ملساء معاً. جسماً خالصاً. تقاطيع هذا الجسم كاملة، برونزية الصياغة. كانت أصابعها المحنكة تتحسسني وتعرك انتصابي تعجم عوده بدربة ومعرفة. مر بخاطري خطفاً: كم مرة فعلتْ هذا مع الرجال، وتماثيلهم؟ وكأنما قلت، مخطوفاً: ما أهمية ذلك، ما معناه حتى؟ وكان ريقها رطباً وشفتاها الكبيرتان فيهما سخونة، ومَلاَءة خاصة. وكانت تضحك فجأة، وحدها، من سعادة اللحظة. ولم تكن تراني.

الأزهار المُرّة صلدة.

عندما خرجتُ على وجه الصبح في انتظار التاكسي الذي طلبتْه لي بالتليفون، باللغة الفنلندية، والذي سوف يحملني إلى غرفتي في الفندق ـ وقد رأيت وحشتها وخواءها من الآن ـ صدمتني هبّات البرد ونفذت إلى عظمي. أحكمت لف الإيشارب الصوف حول رقبتي تحت ياقة المعطف الثقيل. كانت أكوام الثلج الصغيرة القذرة على جانبي الأرصفة ومفارق الطرق تذوب ببطء وتسيل بماء قليل له خرير مسموع في صمت ما قبل الفجر. وأنوار مصابيح الشوارع صفراء تومض بهالاتٍ غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة جدا من ماء الضباب، الأبنية الراسخة تبدو لي ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها، وطأتها لا تحتمل. ورأيت على ناصية الشارع الكلمات تنير وتنطفىء بالنيون: (MILK BAR) . وراء الواجهة الزجاجية الممتدة بطول المبنى، ساطعة من الداخل بالنور الثابت، قامت علب الزبادي المرصوصة في أهرامات منتظمة، وأنواع الجبن في أقراصها المدورة الصفراء الصلبة ومربعاتها البيضاء الطرية المتماسكة وزجاجات اللبن منتفخة البطون متعددة الأحجام والمعلبات الأخرى التي لم أعرف أن أقرأ ما عليها ومكعبات الزبد في أغلفتها الفضية، ووراء زجاج الثلاجة الضخمة، كلها أنيقة كأنها موسيقية النَسَق، تحسب أنه لا يمكن أن يمسسها سوء.

تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماماً، كان الرجل راقداً على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون، وجهه محمرّ مربدّ ومغمض العينين في نسيانٍ تام. قلت: هل تتركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟ قلت: ألن يسعفه شيء، ولا أحد؟ قلت: أبحاجةٍ هو إلى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته؟ ودهشت إذ جاءني من بعيد صياح ديك، طويل وموقّع في السكون، ونباح كلب لا يكاد يستبين. كأننا في قلب الريف. بينما التاكسي يصل إلي في وسط المدينة بعماراتها الشامخة الصامتة، ونفيره، من النوع القديم، ينبهني: «أوْ. أوْ. » موجزاً وعميق النبرة. عاد إليّ فجأة ليل الطفولة

المتوهج أبداً بظلامه الخاص وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت: ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة.

قلتِ في ليلِي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟

قلت: هربتْ من وجهه الأرضُ والسماء، ولم يوجد لهما موضع.

وقلت: كثير التحنّن. لم يحوِّل وجهه عنك. لكنه لم يتكلم. لم يجاوبني.

كان قلبي ممتلئاً أشباحاً والظلمة التي فيَّ كاملة.

وجه الحجر لم يتدحرج عن فم القبر. هل جاء، ومضى؟

تضرعتُ: مدِّي أصابعكِ والمسي فمي. لكي يضيء وجهكِ كالشمس ِ في داخلي وتصير جوارح جسدكِ بيضاء كالنور. أفي هذا خلاصي؟

وجدت نفسي طعيناً. آثامي مدفونة في أرض جنّاتي. أبيتُ طول الليل على شواهد المقابر وأقيم طول النهار محرقة متقدة لها دخان دسم يرتد إليّ دون رسالة.

كانت على جدار غرفتي في الفندق بقعة بيضاء ترفرف وتعطيني حساً بأنها فراشة كبيرة جاءت من الأشجار تحت أنوار الشارع ودخلتْ من النافذة. ضربتها بيدي، بخفة، كأنني أهشها. تضخمتْ فجأة واتسعت وانفجرت، دون صوت، وسالت بعصارة بيضاء نقية وكثيفة كالعجين. ومن السائل البطيء الثقيل تجسد لي وجهها، معذبةً بالألم، ممزَّقة، تصرخ بالشكوى دون أن تقول كلمة واحدة، وتسيل العصارة البيضاء من عنقها. ضَرْبَتِي قَتَلَتْها. من هي؟ هل أعرفها؟

وبجانب الوجه الذبيح كانت البقعة البيضاء تكبر، وتتجسم، تتخذ معالم وجه آخر، غامض وصلب، دون جسم، دون عنق، نظرته ثابتة. هو، يعرفني. رأيت أن ورق الجدار كان باهتا ومنقوشا بزهور صغيرة حمراء وصفراء دقيقة الخطوط.

وما زال وجه الفتاة المقتولة يحمل لي إدانة نهائية.

الاثم الذي لا يُطاق.

تؤرّقني الجريمة.

(٢) أشواق المرايا

«مُخَايَلةٌ وعَدَمٌ مُحِيق»

عندما أوشك القطار على الوصول، وتباطأت دقات سرعته قليلًا، كانت رائحة البصل في الحقول، بالليل، تكاد تغلبني. كان الجو حاراً، والهواء شحيحاً، والنافذة مكسورة.

كنت قد قررت فجأة أن أسافر، ولو وحدي، بآخر قطار لألحق الليلة الكبيرة، لم أكن قد حضرت

مولد مار جرجس من قبل، قلت: أسهر طول الليل في المولد، وأعود بقطار الفجر.

نفذت بصعوبة، وسط الزحام، من الباب الحديدي العالي مفتوحاً على مصراعيه، وكنت أنقل قدمي بحرص وأنا داخل حوش الكنيسة بين أكوام النائمين والجالسين على الأرض، في حلقات وجماعات وعائلات، افترشوا الحصير والأحرمة الصوف القديمة والأبسطة القماش المتربة، الأطفال عراة تقريبا تحت ملاءات السرير عليها آثار البقَع المصفرّة، والنساء بقمصان النوم عارية الأكتاف، والرجال بالجلاليب أو بالفانلة والبنطلون، وبينهم العجائز يقظات متربصات لَمْمَنَ كَدَش شعرهن الأشيب في أطرافه آثار الحنة، وعليهن الطُرَح والفساتين قديمة الطراز مغبرّة السواد.

عندما دخلت صحن الكنيسة الغاصة بالناس كانت القبة شاهقة ومعتمة، النساء على جنب، غطين رؤوسهن، يحاولن إسكات أطفالهن، والرجال واقفين أو جالسين على الدكك الخشبية اللامعة، يشاركون في الصلاة بالقبطية والعربية. كانت أمواج القُدّاس الليلي تعلو وتنخفض تحت الأنوار متعددة البؤر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية الرومانية الشكل. صور المسيح وتلاميذه القديسين تبدو باهتة وتحتها نور الشموع أصفر وضعيف. أمام حجاب الهيكل صورةٌ هائلة لمارِ جرجس يطعن الحية العظيمة، والنور الكهربائي يومض على زجاج الصورة ويكاد يطمس معالمها.

انتظرت قليلا ثم خرجت إلى الحوش المزدحم، ومررت على باب الكنيسة بالقس في ثيابه السوداء يصلّي ويُعزّم ليخرج الشيطان من امرأةٍ مصروعة، ولاحظت حلل الطبيخ وبوابير الجاز مطفأة تحتها: قلت: تعشّوا من زمان، وناموا، أو سهروا في انتظار العريس.

كانت رائحة البصل من الحقول قد خَفّت الآن كثيرا ولكن أنفاسها ما زالت معلّقة في السماء المكتومة.

أصداء القُدّاس غير المفهومة تأتيني من داخل الكنيسة والتسابيح والترانيم من المولد، مختلطةً بأغاني الراديو والمواويل وترجيعات المزامير وايقاعات الصاجات السريعة المجوّفة النبرة، وشكاة السمسية من خيام الأذكار وغناء الرجال القوي الخشن من السرادقات المفتوحة المقامة على قضبان خشبية رفيعة، بين صفوف أكوام البطيخ المفروشة على الرمل وعربات الفاكهة واللب والسوداني والمِجِيلي والكُشَري، وباعة الفلافل التي تطشّ في طاسات الزيت الضخمة الفوّارة، ونصبات المقاهي المُرتجَلة بموائدها الصفيح، ومدخني الشيشَ والجوزة، والوشّامين الذين تتقد على البرك الخشبية أمامهم فوهاتُ لهبٍ حادة قصيرة من أسطوانات الغاز الصغيرة يرسمون بالإبر الدوّارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علاماتِ الصليب على معاصم النساء وصورَ الشهيد العظيم على صدور الرجال.

فجأة رأيت المرآة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على الباب الحديدي لحوش الكنيسة.

كان لها إطار مذهب باهت الآن سقطت قشرته عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان

متشابكة متلوية على الطريقة القديمة بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة منتفخة الخدود. وكانت ناصعة الزجاج، صافيةً بنقاء لا تشوبه هبوة، وعميقة.

كانت ساحة المولد الغامضة بالليل ممتدةً بداخلها، كلُّها، بأنوارها المتراقصة: حبال المصابيح الكهربية الممدودة والمتدلية، وكلوبات الغاز اللبنية الضوء، ومشاعل النار المدخّنة على عربات الترمس والبرتقال الصيفي.

رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرآة، جامداً، يُحدّق فيها بثبات، لا يتحرك. كان نحيلاً وطويلاً، قدماه الغليظتان تبدوان مفلطحتين ومتربتين في الصندل المعمول من مطاط العَجَل وحبل الليف. وكان عليه جلباب صوفي قديم رثٌّ نسيجه وخفَّ وتقطع، وظهر تحت تمزقاته جسمُه الداكن وعظامه العجفاء.

ورأيت حول رقبته الضاوية ـ تفاحة آدم كانت كبيرة جاحظة ـ صليباً خشبياً ضخماً بأطرافه المورقة، معلقاً بحلقة من الجلد الأسود الذي بدا لي في أنوار الليل المهتزة، غيرَ نظيف تماما.

كان معتمرا بكوفية طويلة كالحة السواد تلفّ رأسه وتنزل على كتفيه. وكانت عيناه عميقتين ونارهما متقدة في الحفرتين الغائرتين.

مَنْ الرجل، عم لاونْدِي؟ لا يمكن.. كنت طفلا عندما عرفته لأول مرة، في أخميم. كان يسرق لي الحلاوة الشَعْر وآكلها منه، خِفية منذ كم سنة؟ ثلاثين، خمس وثلاثين سنة؟ أو أكثر. لم تتغير فيه نأمة ولا ملمح. هو نفسه دون أدنى شك، ودون أدنى تحول.

استبدت بي الغرابة فخطوت إليه دون تردد، ودخلت حيز المرآة الكبيرة.

كانت المرآة خاوية تماماً، رائقة وساطعة، ليس فيها أدنى رقرقة، بينما المولد يموج ويغصّ حواليها.

لا الرجل، ولا أنا، ولا شيء مطلقاً داخل الإطار القديم المشغول بالورود ووجوه الملائكة الناصلة الذَهَب.

طلبت روحي، يا نور عيني. وروحي لَك.

رأيته، مرة واحدة.

نحيلاً طويلاً. دقيق القامة يبتسم أهون ابتسامة. وجهه شاحب وحليق وأنيق تحت الطربوش المكوي، الحاد الأطراف، مائلاً على جبينه أقل ميل، بذوقٍ وغندرةِ الثلاثينات المرهفةِ الحس.

وكان جلبابه سابغاً ومهفهفاً عليه، من الحرير السمني السَكَرُوتّه، وعليه بالطو بلدي جبردين أسود، محكم التفصيل، غالي القماش، ينزل على الجزمة الصفراء، برقبة، أزرارها الدقيقة المتتالية مدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزمة.

كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أراني، في المرآة.

ليس في المرآة إلّاه.

ثم رأيتها. هل هي التي في داخل المرآة؟ أم هي أمامي، تواجهني، خارج المرآة؟

ابتسـامتها لي أنا مُغوية، وعيناها في أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبتان بشهوية. كانت أمامي، فستانها الحرير السمني، تحت الملاية السوداء الكِريشة، ينساب على جسمٍ بض، ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحَلَمتان منتصبتين وراء النسيج المنسدل بنعومة.

كان شعرها ظاهراً تحت طرف الملاية، ملموما بعصابةٍ حمراء تقمط جبينها الناصع المدور، وكان حذاؤها عالي الكعب مدبب البوز صفرته داكنة وسير الحذاء يلف ظاهر قدميها ويحبكه يضغط على اللحم قليلا.

كانا يتقدمان إليّ، بخطوٍ سريع مهاجِم. وكانا متطابقين في كل شيء. جسم واحد، ثنائياً مزدوجا دقيق القِسمـة. ولم يكن هناكَ حولي حركة ولا همسة. تَمَاثُلٌ تام في كل شيء حتى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التي تمسك بي. إلا في ضميريْ المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، في حيز المرآة الذي ليس فيه شيء آخر. ثقبٌ، فجوة، هوة ناصعة نقية مجوفة في قلب ساحة المولد التي تضطرب وتمور وتعج بالناس والأشياء. فراغٌ صامت في قلب ضجيج البهجة والاحتفال. وكأنني ـ أنا ـ على التخوم. لم أعد منظوراً، لا هنا، ولا هناك.

قلت: ليس هذا انعكاساً لأحدهما الآخر.

قلت: كلٌّ منهما قائم لا يريم. وكل منهما مَخَايَلةٌ، خَتْل.

الشهيد الروماني كان قد ضرب الحية العظيمة على شط النهر، تحت سور المدينة، وماء النهر كان يتدفق دما. الحية العملاقة تنتظرني وتواجهني بعينٍ لا تطرف. أمواج الدم شربتها الأرض، سدى، هدراً، مضيَّعة.

قلت: لماذا أقول قولي للمياه المنصبّة؟ شفتا المياه لا تحفظان القول.

قلت: كنت أريد المعرفة. كنت أريد الحب. كنت أريد العدل.

سمعته، من داخل عمق المرآة، دون صوت: هذا أوان المَحاق. ومطلق الغيبة.

قلت: أشواقُ مرايا الوجود.

قال: وجدانُك إياها فقدانٌ مستديم. الوجود نهاية. أما هنا، والآن، فما من نهاية، ولا من بداية.

استدارت إليّ فجأة. وانحدرت الملاية عن كتفيها قليلاً. كان فستانها معلقاً بحمالتين سوداوين، تلمعان، وكانت سمراء، مبتلة اللحم، رقراقة، تمدّ لي أصابعها المكتنزة الواضحة المفاصل.

أمامي، أيقونةٌ طويلة مشعة، ألوانها فضية ذهبية، على خشبٍ شفاف فيه شقوق لا تُرَى. النور

يصعد اليها من شموع غير منظورة، يغذوها الزيت المتقطر من عظام صدري . وكانت تغدق عليَّ معرفة لا حد لها، وتحجزني عنها في وقت معا . وكنت أريدها . الشهوة والمعرفة معاً . وأدركت مدى تعثري وقلة حيلتي .

قلت: طوّحني الحلم، وتخبّطتُ خلف الأخيلة، يداي خاويتان وروحي قاحلةٌ وسخريتي ملء آذاني .

لكنهـا كانت تعطيني، بحسابٍ أو بغير حساب سواء . عطيّتها مجدي وتسبيحي . ورأيت أنها محبوسة داخل المرآة . محاصَرة . الإطار المذهب القديم يحددها، وحدها، وهي بؤرته .

قلت: أهي تتحدى الزوال؟ أهي تقف في الدوام؟

قلت: طلبتِ مني روحي يا نور عيني، وروحي لكِ .

كانت الحدود قاطعة . ما في داخلها مُرَكَّز ساطعُ النور يؤكد تعيُّنَها، ويثبته .

وفي هذا الداخل كان تغيُّرها هو نفسه وحدانيتها .

كانت تناديني بكلمات المحبة والحنو، وبذاءات الشهوة معاً، داعرةً ووامقة حباً، تدعوني، بغواية لا أقاومها، إلى تخطي عتبةٍ قاتِلٌ عبورُها . ولم تكن المقتلة ما يُثْنيني . قلت: «نفسي ليست ثمينة علي .» ولكن الخط الفاصل حادٌ ورفيع مثل سن الشفرة وعميقٌ مثل هوة لا قرار لها . ومجاهدتُه تبلغ مُحالا . أمد إليها يدي فلا تبلغ شيئاً .

ومـع تمـوج جسدهـا اللدن، وتضرج الشفتين بالدم، وعمق الكحل على العينين النجلاوين الضاربتين، لم أجد حرارة ولا أدنى دفء . كانت في داخل المرآة، ليس لها مادة، مع تجسدها . لم يكن هناك معي إلا خواء هذا الداخل البريء من كل عضوية، كان ملمس فمها المفتوح بارداً ومثيراً، أنفاسها متتابعة مخطوفة تحت شفتيّ، وبين ذراعيّ استحالةُ التلامس مع أنها كانت تلتصق بجسمي المنتفض . كأنني أواجهها لا أعانقها، كأنها شيءٌ لا يُنال قط . هي في مكان آخر، في موقعٍ لا يصل إليه أحد قط . وهي مع ذلك حميمةٌ ومتقدة بالشهوة والمحبة معا . لم تكن امرأةً، بل كانت مطلق المرأة، تتضرع وتتسلط، تئن وتشكو وتتطلب، خادعة وآمرة لا راد لها . طفلتي وغانيتي الشبِقة بالحب .

اشتعلتُ فجأة، وقذفتُ كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الحبل على العنق .

أوقفني داخل المرآة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط . لأنك بلا إيمان .

وقال: وُجودُك داخلٌ مُخايِل . فما من وجود .

قلت: إلا الحب . إلا الحب . إلا الحب . وحدَه الحب يحمل وَهْم الوجود .

أما هو فقد كان يضرب البالطو ضرباتٍ خفيفةً بعصاه الأبنوس اللامعة، على وتيرة منتظمة، مع ظلِ ابتسامةٍ لا تكاد تُرى، وكان ـ تقريبا ـ حانياً وعطوفا . عيناه ثلجيتان بنظرة مسددة إليَّ باستمرار: ألم

نكن تريد الحب؟

قلت: وأردتُ المعرفة. وأردت العدل. وأردت الحرية.

قال: والصبا المقيم؟

قلت: كنت موقنا أنني سأموت قبل العشرين.

وقلت: قبل كل شيء أردتُ الإيمان. عرفتهُ فهل فقدتُه إلى الأبد؟

قال: السؤال سؤالك. والباب موصد، بإرادتك.

فلم أجرؤ - وهل ترفعت - أن أقول: لا. الإرادة مطلقة.

ألم يقل شيخنا جلال الدين، «إن غير العاشق، وحده، يرى نفسه في مرآة الماء.»

في حلم الماء، في ماء الحلم، صورة الوجود هي استحالة الوجود. الباطنُ وحده هو مُخايَلة المتعيِّن يُحيق به العَدَم. أما العاشقُ الحقُّ فلا يرى في المرآة إلا الفناء.

قلت: لا وجود عند ظهور هذه السطوة.

كان جرس الكنيسة يصلصل مليئا وقوي الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسي بدقات تُلقي كتلاً صماء تغوص في روحي وتخبط القاع.

أحسست أن أطراف أصابعي تتوتر وترتعش وكأنما ينطلق منها شَرَر متعاقب لا أراه، يدِي ممدودة حتى آخرها، هي وحدها ضارعة، مستقلة عني، تخترق حاجزاً لا يلين لا يهتز لا ينفتح إلا بمقدار نفاذ أصابعي منه. ثم سقطت الأصابع، مبتورةً من جذورها ورأيتها بهدوء، بما يشبه اللامبالاة تنفصل عني، كأنها لم تكن تمتّ لي بصلةٍ يوما.

وأحسست المرآة تشطرني وعرفت أنني أتلاشى، ولم أكن فزِعا بل مطمئنا وراضيا، وقلت: ليس عندي من قول.

(٣) من غير إجابة

«ولَبْسٌ غير محلول»

هذه حكاية خضّبتُها بدمٍ قديم، هبت عليها أنفاس النار اللافحة مع سكراتِ عشقٍ بائد.

كان موعد درس الرسم يزعجني، الثالثة بعد الظهر تماماً كل يومَيْ اثنين وخميس. كان معنى ذلك أن أخلص بالكاد من مكتب الترجمة وأسلّم على الخواجة ساسون، وأقطع شارع سعد زغلول صاعداً حتى محل بنيامين فأخطف سندوتشين: فول، وفلافل، آكل في الطريق الجانبي الذي تقع على قمته سينما ماجستيك، ويحفه السور الطويل الذي لم أعرف قط ما وراءه، وأنفذ من شارع السلطان حسين، فالنبي دانيال، فشارع فؤاد، وقبل حلواني بوردو أعبر إلى الرصيف المقابل، وأدخل إلى حارة واسعة

وقصيرة، فيها البيت العريض المنخفض.

السلالم خشبية تتأرجح وتئزّ تحت قدمي، وعليها دائما تراب خفيف، واطئة مريحة تدور في الحوش الكبير المدكوك بالحجر الأبيض الذي نعّمته السنوات، ويغطيه سقف عالٍ زجاجي مثلث الأضلاع، وقد بهتت ألوان الألواح الزجاجية وتحولت الصفرة إلى صُهبة فاتحة، والزرقة إلى بنفسجي كامد، والضوء يتقطر منها نزرا فيه حمرة مكتومة.

قلت: ألوان الصبا، ما أشد قتامتها، وعنفوان نذيرها.

كنا أربعة في الدرس عند المايسترو أنطونيوني. أنا، وأحمد عزمي مدرس الانجليزي في المدرسة المرقسية الذي مات في شبابه قبل أن تزدهر موهبته الحوشية، والأخوان مَرَاذْلِي: إحسان الذي كان حتى في تلك الأيام مدوراً سميناً يتسايل شعره على جبينه، وضحوكاً مقبلاً على النساء وطِيب الحياة، وإلهام الذي كان موظفاً بمخازن وزارة المعارف العمومية في محرم بك، نحيلاً وأَمْيَل إلى السمرة والتأمل والانطواء.

وكنا نأخذ الدرس في الصالة الكبيرة التي حولها المايسترو إلى مرسمٍ ومدرسة، واسعة ويتدفق النور من شبابيكها الزجاجية العالية المطلة على المنور، وعلى الجانب الآخر أبواب الغرف الخشبية الضخمة المصاريع، مغلقة على أسرارها.

وصلت متأخراً يومها، فتح لي أحمد عزمي وأشار إلي خِفية ألا أفتح فمي. كان المايسترو يقف على جنب، وبيده عصا طويلة رفيعة يشير بها إلى الموديل العارية.

كانت الموديل تنظر إلى نقطة غير محددة، وهي واقفة على كرسي حمام منخفض مدور مدهون بالأبيض، أمام الشباك العريض. النهار الخام المصفّى يضيء بوضوحٍ وسطوعٍ جانبها الأيسر، وأنا داخل، كلّه، أما جانبها الآخر فيقع في نوعٍ من الظل المنوَّر المشع، من انعكاس ضوء الظهر على الحائط الأبيض والأبواب البُنّية الخشب.

نظر إليّ المايسترو نظرة صارمة، وكأنها متواطئة في وقت معا، وأنا أنسلّ إلى مقعدي المعتاد جنب التلفون الأسود في ركن الاستوديو، وأفتح كراسة الرسم العريضة، وأُخرج قلم الفحم، أحاول أن أشرع في الدرس.

كانت الصالة حارة. والمايسترو يمضي في شرحه، بالفرنسية الايطاليةِ اللكنة والعربية المكسورة معاً، لعبة النور على تشريح الجسم الأنثوي، وهو يدفع بالعصا ناحية الموديل، من غير أن ينظر إليها، دفعاتٍ قصيرةً عصبية كأنه يوشك أن يخز هذا الجسم أو يخترقه.

أشار إلى ظلال الثديين الصغيرين، طريين ومتماسكين في وقتٍ معا، وكانت الدائرة التي تحيط بالحلمة واسعة وداكنة وفيها هذا التحبيب الدقيق الذي يبدو للعين، في النور القوي، خشناً وسط ملاسة

جلد الثديين، لونهما أفتح قليلا من السمرة القمحية للجسم كله. كانت سمرتها غضة ناعمة ومطفأة، كأنها مترِبة قليلاً.

ـ بص كويس les seins, ronds, consistants ، موش جامد، زي الجوافة، مش نازل، موش mous زي.. زي واخد عجينة.. كمان بُصّ... la qualité des ombres ، دا بُصّ كويس فيه.. شوف الـ correspondance بينه وبين الـ pelvis شوف الـ volume بتاعو. عايزين الـ sculpture بتاعو مش بس الألوان.

وكان كلامه عن النِسَب، وعظام الحوض غير واضح لي تماماً، وهو يطعن بعصاه منطقة الظلال الغامضة تحت البطن. كان ردفاها المكتنزان يبدوان كأنهما أثقل مما تحمل الساقان الطويلتان. وكانت نحيلة ولكن بهذا النحول الزائف لأن الجسم ملفوف وكامل التدوير. قلت: لا تزيد عن ثمانية عشرة، أو عشرين، بالكِتير. أنثويتها واضحة. قلت: هذه ليست بنتا بل امرأة حقا، تشهد عليها تقاطيع الجسم الناضجة، ونظرة العينين الخبيرة، الغائبةِ الاهتمام مع ذلك.

ما الذي يحجبني؟

صفاء الرؤية يعوقها ضَرَبَان الدم في عروقي.

كانت مع كل نِسْويّتها تَلطُف عن أن أنقل لها خيالاً، بالقلم الفحم، على ورق الرسم الأبيض.

قلت: هذا الجسم قادرٌ على حنان كبير، وعلى هوس العشق، وتلهّبه.

وكان هذا صحيحاً.

كنت، دون أن أعرف، قد أبحت له مجالي روحي، كلها.

مصادر الحب صامتة.

كان بطنها هضيماً، وفيه من على الجنب ندبة عملية قيصرية واضحة لكنها بشكلٍ ما تزيد استدارته حَبْكاً ووَثاقة، وفيه الخطوط البيضاء الباهتة التي تأتي بعد الحمل، مع انخفاض البطن عند الولادة، والدكنة الكامدة عند التقاء الفخذين المسحوبتين الملفوفتين، وتماسّهما، وتبدو شِعْرتها محلوقة جيداً أو منتوفة بالحلاوة، بعناية، لونها أكثر بياضاً من لون البطن، وربوة الفرج مليئة ومرتفعة.

كان جو الاستوديو كله في ذلك الظهر الأول حميماً وبيتياً جداً. فُتح باب غرفةٍ لمحتها واسعة ومزدحمة بالسرير والمرايا والشِلَت، وخرجت امرأة انطونيوني، فارعة الطول وجسيمة وملفوفة في روب أسود عليه نقوش وورودٍ حمراء صينية متوحشة التطريز، ومرقت بجانبي داخلة إلى الحمام الذي أعرف أنه طويل وحيطانه مبلّطة بالقاشاني حتى السقف وفيه بانيو هائل له أقدام لبؤة من النحاس الأصفر المسودّ مفلطحة وناتئة المخالب.

قلت: لا تَرُدّ هواك، لا تنأ بجانبك عنه. ولو لم تعرفه.

قلت: ليس للهوى من سببٍ ينطق به.

قلت: حبي في دخيلتي يحتج لكِ عليّ، ويحكم لكِ عليّ.

كانت وداد تعمل لي فنجان قهوة، على السبرتاية، في غرفتها. وكانت رائحة السمك تصل إليّ من النافذة الوحيدة الموارية الخشب التي تقع مباشرة فوق السرير بأعمدته الأربعة السوداء. كانت تعطي لي ظهرها وهي أمام مائدة المطبخ المكسوة بورق جرائد مقصوص على أشكال هندسية الأطراف، وعليها الحلل، ووابور الجاز، وفوقها المطبقية الخشب ورفّ عليه الأكواب والفناجين، مرصوصة على نفس ورق الجرائد بنفس القصقصة الهندسية بمثلثات ودوائر مفرغة.

كنت جالساً على الكنبة الصُلبةِ المرتبة، وأمها العجوز جالسة على الأرض، جسمها كتل مكوّمة وكانت لا تكاد ترى، وتحكي لي عن تعبها في مستشفى الملك فؤاد لعلاج عينيها. أما الرضيع فقد كان نائماً على السرير، تحت النافذة، أطرافه رفيعة وهشة.

جلست وداد على الأرض، تحت قدميّ، بجانب أمها:

ـ يا خويا أهي عيشة وآخرتها التُربة. قطِيعة تقطع دي عيشة وسنينها. يعني جالنا إيه من دي العيشة الهباب؟ طب دَحْنا من ساعة ما عرفنا جوزي مقصوف الرقبة واحنا ما شفناش ساعة راحة، وآخرةْ المَتمَّة تقولشي الأرض اتخسفت به. ولا نعرفو له ريحة جُرّة. قال ايه اللي رماك على المرّ قال اللي أمرّ منه دا برضو لحم الواحدة عزيز عليها. بس حنعملوا إيه؟ أهي قسمة ونصيب. يا رب توب علينا بقى يا رب. يا خويا دي الواحدة طهقت م النيلة اللي احنا فيها. آه يا غلبي يا مراري.

كان صوتها عميقاً ومشروخاً قليلاً.

ـ عادِيك يا خويا، آل عين ما شافت قلب ما شال، أنا في عرضك يا خويا، أبوس رجلك، أستر عليّ. ما تسيبنيش. دي الدِرْوَة حلوة.

كان في صوتها الآن، وفي نظرة عينيها المرفوعتين إليّ، قهرٌ كامل، وطمع مفهوم، ومبرَّر. وكانت محاجّتي لنفسي في ذلك غير مجدية، وأنانية أيضاً. وكم ندمت بعد ذلك على أنني تركت لها الشكوى وضراعتها. لم أسمعها.

اللبؤة أنثوية الجلسة تحت قدميّ، شعرها الأكرت ملموم بشريط أزرق، وعيناها مفترستان الآن. الهُولة طفليّة وأمّ الوجود، وديعة خاضعة وكامنة الضراوة، وحشيتها محسوسة، ناعمة ومطلوبة. وكانت ترضع الـولد من ثديٍ طريّ غير متهدل، تضغط عليه بيد رفيقة ومثيرة. أعرفه لأنني رسمته بالفحم وبالزيت وبكل الألوان، داعبته وتحسسته ووزنته وعركته بيدي، ولعقت بلله، استطعمت حلاوته.

لا. لم أكن لأختار الخيال الخالص المصفّى من شَعَث اللحم والدم. لم أكن لأريد الموسيقى البحتة. ما الموسيقى؟ كنت أوثِر حنانَ القلب، وعنفَ شراسته.

كانت أمها راقدة على الأرض، وكان الصغير ينام بين أمه وبين الجدار، وكان السرير يحملنا إلى محبات وشهوات لُجّية لا شاطىء لها. وعرامة الصبا المحرقة لا تخبو حتى في حضور المحارم والجسم سكران بوجدٍ غير عاقل. أما الرثاثة فقد كانت تتلاشى، لا توجد، لم تكن موجودة، أصلاً، أمام جمالٍ خاص، وحرارةٍ مدمرة.

في هذا الدنّ كانت خمر حنوها عتيقة، وجديدة عليّ، معاً. لاذعة الطعم وسلِسة.

وكان حنوها معي - وطَمَعها - لا مقياس لهما.

كنت أطلب رقم التليفون، ويأتيني الرنين المتصل، في الليل، من غير إجابة. وكان اليأس يحيط بليلي ولكني لا أني أطلب الرقم، باصرار، باستمرار. فجأة ردت علي امرأة، كانت شجية الصوت وفيه بحة وخشونة أنثوية، نافدة الصبر، وسألتني، بالفرنسية: من أنا؟ ماذا أريد؟ لم أعرف أن أرد. لم أعرف. فسألت: ما الرقم الذي تطلب؟ من أنت؟ نسيت الرقم. حاولت أن أتذكر. لم أستطع أن أعرف. لم أرد. سمعتها تقول بالفرنسية: يا إلهي. يا إلهي. ثم عاد الرنينُ الرنينُ المتصل. كأن لم يكن هناك قط رد. ولن يكون.

قلت: أعطِ يدَك من يثبّتك في سقوطك، وينجّيك من هُلْكك، ويُخلّصك من أوهامك.

قلت: مَنْ؟ يدي ممدودة.

قلت: هَتْكُ الأستار. مجانبة الأسرار.

قلت: الهوى هُلْكٌ ووهْمٌ وسقوط؟

لم أعرف إلا يوم الاثنين التالي.

قال لي إحسان مَرَاذْلِي إن الاسعاف نقلتها يوم الجمعة إلى المستشفى الميري، على النَفَس الأخير. قال إن وابـور الجـاز هبّ فيها، وأمسكت بها النار، وإن أمها لم تصرخ إلا بعد فوات أوان النجدة. قال هل تعرف أن لها ابناً صغيراً لا أحد يعرف ماذا يفعلون به؟ وأن البوليس يبحث عن زوجها، في قضية آداب، وأنه هارب من شهور؟

سألته بلهفةٍ، وشكٍّ كيف عرف، قال: هكذا، بالصدفة، كنت أمر عليها في غرفتها في رأس التين. فلم أُعنَ بتحقيق حكايته.

كانت الغرفة الضيقة مشتعلةً بجسمها. كنت أعرف أنها هي التي أقدمت على النار.

كيف أمكن أنها طيّبَتْ للنارِ جسمَها؟

كيف احتملت أن تخلع عنها، نهائياً، كلَّ أوصافها، وكل لَبْسٍ فيها؟

فوران السر من حرقةِ قهْرٍ أم من ضيقةِ مأزق؟

قلت: أي ثقلٍ من الجريمة كان في طاقتها أن تحمله، عاقبت نفسها عليه. العقاب الأخير.

كيف أقدمت عليه؟ هذه القسوة التي لا تطاق، الحرق والتشويه، بلا رجعة. أَحَدُّ الانتقام الكامل من الذات؟ تعذيبٌ طقوسيٌّ لا تردد فيه، تصميمٌ لا أفهم مدى صرامته، والنار ترعى لحمها.

إدانةٌ لا تنقَض ولا تُرد.

لماذا؟ لماذا؟

السؤالُ قوَّتُهُ لا تُحتَمل.

(٤) مخلوقات مَلَكة عبد الملاك

«الحلم حقيقةٌ ممكنة»

كان طريق المعادي على النيل يبدو موحشاً، في أول المساء.

النخل السامق الرشيق مائل على الرصيف وجدائل سَعَفه تنوس تحت جدران البيوت المغلقة، دغلات الأشجار متكاتفة تحت سماءٍ عميقة الزرقةِ، فيها بقية ضوء النهار، وسحاب ينزلق ببطء.

أضواء النيون تنعكس من اجزاخانة وعيون مصابيح الطريق بيضاء مسدودة يقع نورها الذي لا يفيد أحداً على كشك سجاير وكتب ومجلات، به لمبة جاز. السيارات تنساب على الأسفلت وثيرة صامتة

كانت الأصوات غير واضحة ولكنها مقلقة تتجاوب من بعيد، والطيور الصُلبة تنتقل من شجرةٍ إلى أخرى، محددةً قاطعةَ الجسوم، بلا صوت. وكانت سيقان النخل السلطاني وسيقان النساء، بيضاء دافئة، موحية.

أمامي النيل واسع ومنخفض وغامض.

رأيت الجزيرة في وسط المجرى العريض، عليها أعشاب وطحالب ملحية الشكل، حولها المياه الساكنة مخضرة قليلاً. شطوط الجزيرة المتعرجة تغرق وتطفو من بِركة النيل الهادئة السطح.

تأتيني فجـأة، من بعيد، طلقـات المدافع، دقاتها ضخمة مجوفة الرنين تقرع القلب، تتلوها رَشَّات متلاحقة من رصاص الآليات الحادة. والسماء المغطاة الآن بغيامٍ رماديٍ، تقطعها سطوعات مُنْشَعِبة حمراء وخضراء من قنابل الاستكشاف الضوئية الصامتة الاشتعال، تظل متوقدةً لحظات وتنطفئ ببطء.

كان يجري على الطريق. جلبابه الأبيض القصير يضربه هواء الجري على منتصف ساقيه، وقد شهر مسدسه السميك منطفىء اللون على امتداد ذراعه، ولحيته طويلة قاتمة السواد هائشة حول وجهه الأبيض السمين. مَرَّ أمامي مباشرة. رأيت أنه قد حفَّ شاربه. أَثَرُ زرقة الحلاقة الوثيقة حول فمه.

سقط بوجهه على بُعد خطوات، دون أدنى حركة أو صرخة، على حشائش الرصيف التي كانت

قد توحشت وطالت تحت شجرة التين البنغالي الجسيمة، الهائلة.

كانت سيارة تاكسي واقفة وخالية تحت مظلةٍ واسعة منخفضة مصنوعة من القش البني الباهت، والمحرك يدور ويئز بانتظام.

في عتمة أول المساء رأيت هذه المخلوقات الشمعية، مائلة على جنبها، ثابتة الجوارح، تطير تحت السحاب الذي بدأ يشف الآن من نور القمر المقطوع، تحملها ريح خفيفة. ومن بينها فينوس. حية، صغيرة القد، ينبض جسدها. شمعية التقاطيع وجهها أعرفه، وأحبه، كم لثمته. كم سقطت عليه دموعي. كانت بالضبط تشبه التمثال لكنها لدنة القوام. ضوءٌ كاوٍ، كأنه برق الفلاش من كاميرا ضخمة غير مرئية، وقع عليها وانثال على جانب وجهها، وظل ساطعا. أحرق الضوء جانباً من شعرها المعقوص الملفوف بعناية، وبدأ وجهها يذوب، وقطرات الشمع الثقيلة تسقط بينما الريح ما زالت ترتفع بها بهدوء، وفي عينيها نظرة غائبة.

رائحة من الوجد، وحُرقته.

طاحت تلك الإشارات. أفلتت من يدي.

بلبلةٌ لما كان قد سَكَن من طائر الأشواق.

هاجت الآن روحي. ما من مثابٍ أبداً لهذا القلق. لا تخبو حَدَمةُ نارِ النزوع، بلا منال. والحلم صامت. مكنون.

انقض عليَّ طائر داكن الخضرة كبير الجناحين ينزل إليَّ من علٍ، ريشه كريش ببغاء هائل، أعرف أنه عاقل وأنه ناطق وأنه مُدركي. ولكن الخَرَس مقامه. ومقامي.

ثم لبدَ أمامي معلقاً من مخالبه القوية المسننة ومشبوحاً تحت الشجرة الضخمة، مدلى بجانب الجذور الخشبية النازلة من بين حرشة الأغصان الأثيثة، صُلبةٌ تتلوى حول بعضها بعضاً لم تصل للأرض بعد، وقويةٌ متينة العضل وصلت الى التربة الأم ونفذت من الجثة البيضاء الراقدة على وجهها منذ زمان بعيد أعرف أنها دافئة ما تزال.

كان الطير الكبير قاتماً في نور القمر الذي تبدّد الآن وراء سحاب أبيض مقطوع ينزع لونه إلى الرمادي الفاتح. وكان مقلوباً ورأسه ساقط إلى تحت كخفاش ضخم له منقار طويل معقوف الحافة، حاد الطرف.

وكانت رئتاه متدليتين، من صدره المفتوح، بجانب جسمه الساكن ملموم الريش، تنبضان، لونهما داكن وغشاؤهما لامع وأملس، والقلب يضخ بينهما، مكشوفاً في الهواء، صغيراً بشكل لافت للنظر وغريب.

كان مستكنّاً ومتربصاً في وسط خضرة الأغصان المتراكبة المنبعجة المفاصل، والأوراق الملساء

الجرداء، وكريّات الثمار الصغيرة الحمراء القرمزية المتورمة بعصارتها.

ورأيت أن منقاره يضرب بانتظام واصرار في يد مَلَكَة عبد الملاك، كفّها مفتوح ومنبسط كأنه يأكل من يدها، وهي تنظر إليه، لا تضنّ بشيء.

كنت أعرف مَلَكَة عبد الملاك، من المطبعة.

كانت تحفظ أقراص الرصاص وهي ما زالت ساخنة ذائبة تقريباً، حتى تجمد، تضعها في خزانة مفتوحة لها أرفف متقاطعة. والحروف البارزة، المعكوسة على سبائك الرصاص فيها السجل الكامل لكل شيء، كأنها اللوح المحفوظ. وكانت مَلَكَة عبد الملاك، دائماً، تحيط بها، حيثما كانت، بقايا رصاص المطبعة وشظيّاته الرفيعة المشطوفة بيضاء البطن، وحولها شمع الفوتوتيب الملفوف في أسطوانات كبيرة مسنودة إلى حيطان المطبعة وإلى خزانة الأرفف الخشبية وإلى جوانب ماكينات اللينوتيب العملاقة، المتحركة التروس والصفوف.

كانت بشرتها زيتية ناعمة، وشعرها، في وسط تشابك المطبعة وازدحامها، طويلٌ وقويٌ حالك السواد. وعندما تتكلم تحرك رأسها فيهتز شعرها كأنما تهب به أنفاسٌ لافحة، وينزل بكتله الناعمة على كتفيها ثم يرتفع، له حفيف مسموع.

وكنت أذهب إليها كلما اضطررت إلى البحث عن إعلانات قديمة، أو بطاقات معلومات بائدة، أو تفاصيل الاحتفالات بمناسبات منسية.

كانت مَلَكَة عبد الملاك قمحية اللون وبضّة، مليئةً كالموج، وجهها المدور كامل الاستدارة ودائم التقلب، له أشكال متغيرة في نور المطبعة الشحيح أو المتوهج.

ومع جسدها الطيع، المنيع، كان حنوّها عليّ راسخاً.

وكنت أرى صدرها قادراً وشامخاً، والثديين في السوتيان المحبوك، يعطيان حساً بالنضج الراضي المرتاح.

قالت لي: أنت المتقلب الذي تطير به الأهواء والأشياء. أما أنا ـ كما ترى ـ فإني ثابتة. سوف تجدني دائماً. هنا.

وسوف تقول لي: أنا، في أي مكان، في أي وقت، لَك، مِلكك. فهل يمكن أن تقول لي: تعالي، ولا أجيء؟

أين ملاكي الغَضوب شاهر السيف على مخلوقات الشوق؟

أحسست الريح تشتد قليلا، وضوء القمر يغلب السحاب.

رست، أمامي مباشرة على الكورنيش، آخرُ مركبٍ طالعة، إما أن الحق بها أو أن يضيع كل شيء.

نزلتُ بسرعة على سلالم مزدوجة متقابلة، صاعدة وهابطة، وَشيشُ الكهرباء مسموعٌ وقوّتها محسوسة، وكان الناس كثيرين حولي والأنوار من سقف النفق متتابعة ومحددة ومجسمة، وكان النفق يدخل بي ويغوص في قلب صخر الجبل، منيراً جداً ومدوراً ولامع الجدران، ثم وجدت أن السلالم المتحركة قد خرجت بي إلى النيل، والنفق ما زال يغوص، يشق الموج الذي أحسسته يرتطم بالجدران الناصعة المبلطة، ارتطاماً هيّناً.

لكن المركب ما زالت بعيدة، ومهما جهدت في الجري صاعداً ونازلاً على الدرجات الحديدية المضلَّعة أجد نفسي ما زلت أُراوح الخطو في موقعي.

مشتاقٌ على الدوام، من غير أشواق.

حبي طلب دائم، ومخافةُ انقطاع. بلا هوادة. والقلب جزيرة محاصَرة.

فرغت من الحنين إلى الصبوات. فرغت من التبرم شوقا، بارحْتُ أشجان الصبابة والحنان. بارَحْتُها.

دورة كاملة. أخرج من دَرَج النفق المتحرك لأجد نفسي ما زلت تحت شجرة التين البنغالي، في متناول منقار الطائر الأخضر الضخم.

وقد اختفت مَلَكة عبد الملاك.

بادرتُ بأن أسلمت لطائرِ المستحيل نفسي، دون مطالَبة، دون لجج. وليس هذا كسبي ولا دأبي.

مدّ إليَّ منقاره. وأخذني. أطير معه. في باطني، في باطنه.

معراجي عَبْر عَصْفِ السماوات العُلَى.

حتى عشي بصري الضوءُ الباهر الذي لا مثيل له. كانت قناديل الزيت السماوي مشعة كوجوه الملائكة، ولا حصر لها، تملأ السماء والأرض وما بينهما، ساطعةً من الأزل.

هكذا يأوي العاشق إلى ما بين قدمي العرش الوهاج.

احترق قلبي بالنور، وكان جانبه الأيمن يسقط عني، مصهوراً.

النور ظلمةٌ تكتنف الروح، كاملة، بلا رحمة.

وليس هناك إلا مخلوقات الأشواق، متجسمة، تطير حواليَّ، تذوب وتتجدد بلا انقطاع، تملأ الداخلَ والخارج، وحدها.

(٥) بيت قديم

«الزمان خيالات مقطوعة»

ما زلت أراني أسير في الصباح الباكر الساكن، تحت سماء لؤلؤية، إلى البيت القديم. أسير إليه، وأنا أحمل في داخلي شوقاً مُمِضّاً وعميقاً، وحساً بانتماء لا ينفصم إلى هذا البيت، ولوعة لفقدانه.

أعرف أنني لن أسير إليه أبدا، لن أدخله مرة أخرى، أبداً.

خطواتي ـ في هدوء الحوش، بعد أن أغلق خلفي باب الشارع الكبير، تحت الجميزة العتيقة ـ لن تحدث.

أخطوها، مع ذلك، على الدوام، من غير وصول.

أعبر عتبة الباب الرخامية، حافتها الناعمة غاصت في الأرض، عليها نقوش كتابات هيروغليفية كادت تمّحي، ماثلة مع ذلك تستجلب البركة تستصرخ الذِكرَ.

أعـرف أنه على هذه العتبة الخفية مرَّ من قبلي بيبي مارتان ومحمد ناجي، راغب عياد وكامل التلمساني، جورج حنين ورمسيس يونان، موسكاتيلي وسَنَد بسطا، كاترين سُرْسُق وبولا العلايلي، وغيرهم ممن لا أسماء لهم، هؤلاء الذين عذبتهم أرواحهم وطوّحت بجسومهم النزوات والمعاشق، ومفازع مجرد الوجود، وأنه هنا حُسِمت مصائر أو عُلّقت إلى الأبد دون قرار، رُسمت أقدار وتجسدت شطحات شِعْر هذا البلد.

لكن الحـوش كان دائمـاً خالياً، من غير وحشـة، مكنـونـاً داخل الحيطان السميكة السامقة، بأحجارها التي تضرب إلى الرمادي الفاتح، لون قديم، نظيف. تظلله أشجار كافور وجزوورينا عفية وارفة، تنفي عنه فجأة كل ضجة القاهرة، وتضفي عليه سكوناً، وسلاماً لم أجده في أي مكان آخر، ربما لأنه كان يُعِدّني لمحبةٍ، ورضى، لم أجدهما في أي مكانٍ آخر.

أحجار السلالم العالية الدرجات، محصورة بين حائطين في بئر السلم الضيقة، تبشّرني، كأنني أسمع من ورائها طنين حياةٍ مليئة بالقوة والوعود.

وعندما ينفتح الباب المحكم الوثاق، أخيراً، تهب عليّ أنفاس البيت الهادىء، حميمةً وصافية.

ما زال أعز مواقعي.

أعود إليه ـ وإليها ـ بلا انقطاع. وكأنها لم تبارحه قط، ولم أبارحها.

كل الدراما، كل الحب، كل النشوات، كل سكرات الجسد وكل أمجاد الروح، ما زالت، كلها، فعّالة.

ناداني قلبي إليكِ، لبّيته لما ناداني . . .

وهل تصورتِ لحظة أنه قد يمر يوم من غير اهتزاز الحنين، والحنان؟ أي يوم؟
نداء البيت القديم، نداء القلب القديم.

في القاعة الوسطانية الفسيحة، حجر حيطانها ما زال ببياض لحمه المبريّ، دون طلاء، ودون ملاط، أرى لوحات السجاجيد المعلقة على الحائط، منسوجةً بالخط الفارسيّ والكوفي، تنطق بأشعار الحب والآيات، تهزها نسمات غير محسوسة فتنوس برفق على جسم الحيطان. الفوانيس العربي النحاس يتقطر منها ضوء المصابيح الكهربائية الصغيرة بيضاء الشموع عبر ألواح الزجاج الأصفر السداسية الشكل. يسيل هذا الضوء بمياهه الساجية ما زالت حتى الآن دافئة مثيرة تجعلني أنتصب فجأة، أنزل معها إلى السجاجيد العميقة الوَبَرة المفروشة على بلاطات الرخام، طالما صنعنا الحب فيها، وتقلبنا في قبضة جنونه وعربدة سكراته، بينما نافذة المشربية العريضة تعطينا جمال العالم، ونوره، وتحجب ضراوته.

قلت: لا شيء، لا الزمن، لا النسيان، لا الجسم الذي يناله الوهن بقادرٍ على أن يأخذ ذلك الذي حدث. انه باق، أبداً.

قالت: يا ليت! هذا مجرد تقرير رومانسي. الزمن يمحو كل شيء. كيف نصون حبنا من سطوة الزمن.

قلت: أبداً لن يمضي. ليس فقط لأنه موضع إعزازٍ خاص، بل لأنه يقوم في الروح، باستمرار، من جديد.

قالت: كم من أشياء تحدث، ثم تؤخذ في قبضة الانتزاع، تذهب كأنها لم تحدث قط. فلماذا يستعصي ذلك وحده على المضيِّ، والغيبة.

قلت: لأنه ـ مهما تقطعت أمشاجه ـ يَحيا دائما من جديد. ويُحيِّي دائماً من جديد.

فتحتُ الباب بمفاتيحها، ودخلت. أحسست البيت مستوحشاً، وكانت ظلمته فادحة. قلت: «لا بأس. سوف تعود بعد قليل». كنت في المدخل الذي أعرف أنه يفتح على القاعة الوسطانية، ويُفضي من اليسار إلى غرفة النوم. الأنوار فجأة لا تضيء. حس الوحشة يعضّ قلبي، موجعاً، لا يبرأ. أبحث عن أزرار النور، لا أجدها، لا أجد شيئا. كل شيء ينكرني. أسير خطوتين، لا أرى أمامي، ذراعاي ممدودتان، ومع أن الظلمة مطبقة أغمض عينيّ، كأنني بإرادتي أنفي الظلمةَ. أين أزرار النور؟ هل هي فاسدة، نالها العطب، ثمار عطنة تحلّلت وسقطت؟ أين هي؟

أحس نفسي أشهق، وقعت يدي أخيراً على زر النور الذي يشبه اسطوانةً صغيرة جداً من النوع القديم الذي تضغطه الى الداخل. النور في الفوانيس الكبيرة يشتعل، على غير انتظار، يعطي بصيصاً ضئيلاً مصفراً، يهتز، ويخفت ثم ينطفىء نهائيا بصوتٍ كأن فيه صدمة خبطة واحدة أخيرة.

أجد الهواء يندفع إليّ، من أين؟ من النافذة، من الباب، من السقف؟ لا أعرف. الجاكتة تهتز، تتطوح حولي، وترتفع تحت هبوب الهواء المتضارب التيارات، كأنما بفعل أيدٍ غير ملموسة. هُنا قوى حية، وغاضبة، قد خلت لها الساحة، حضورها لا يرد، وعملها لا يُفَضّ، ولفْح أنفاسها فيه نيّة غير معروفة.

أرى في الظلمة المتقلبة حولي شيئاً أبيض، غريباً، أحسه أثقل قليلا من الضباب وأخف قواماً من سحابة، بارد الملمس، ينحني عليّ، ويلفّني. أنادي بكل طاقتي. كأنما ندائي ترتجّ له السماء والأرض. لا يندّ عني صوت.

شفتاكِ. شفتاكِ في الزمن الآخر، تبدآن باردتين رطبتين، ملمسهما مُنعش وطري. ثم ينالهما ـ معي ـ هوس العشق. فيهما، تحت شفتيّ، كلُّ حياتهما الخاصة، كل حياتهما المستقلة، كل التنزي والتقلّب، كل الحب كل الهَوَج والتلمس، كل التلاصق رقيقاً وملهوفاً رياناً وجوّاسا، وادِعا ومعابِثا، شرسا وراضيا وناعما، مستفزاً داعيا ومستسلماً.

لماذا يا حبيبتي لم أعرف هذه الحياة وتلك الحرارة في شفتيك، عند حلول الزمن الأخير؟

بينما أنت في حضني قد اختُزِل الكونُ فيك، والزمان.

رسالةُ شوقٍ في زجاجةٍ مختومة مرميٌّ بها في اليمّ، هل ترتفع بها الأمواج وتنخفض بلا انتهاء، غير مفضوضة، لا تعود، أبداً، بردّ؟

وكالمعتاد تظل الأشواق صَمُوتاً. من جانب أو من آخر؟

كلُّ الكلام أبداً بدون كلمات.

جسم البيت القـديم جسم الحب القـديم يحيط بي من كل جانب، وعيون الحب النجلاء تهاجمني وتطعنني لا تطرف ولا تتوقف.

كان رخام جسدك الخمريّ الحار، في سمرة الغروب، معجوناً بالحب والألم الذي لا يريم. جماله قهريّ شامخ، وما أطوعه بين ذراعي، ما أنعم لدونته.

قلتِ لي: وقائع الحياة ليست في شِعرها. الشعر في النهاية لا يقين فيه، ولا اطمئنان له.

بصوتك المدرَّب المتقَن، وثيراً سلساً ومشحوناً بطاقة جنسية سيّالة.

قلتُ لكِ: هو كل اليقين. ما دامت الحياة ـ كل الحياة ـ سؤالاً ليس له من مجيب.

وأنا على مشارف الحافة، في صباح النهاية الذي لا يَحُول نورُه الغريب، ما زلت أقول: لماذا سار كل شيء على هذا النحو؟ لماذا؟

ما زلت أريدك. وحدَك أريدك. في الشِعْر ليس في ركام الوقائع. كأن الشعر هو الواقع الوحيد عندي. فهل استِئثاري بكِ فيه، أنانية، ولجَج الطفولة؟ أم هو بذلٌ نهائيّ لا يمكن أن يُنتقَص ولا أن

يُنقَض. ما زال الحب يفيض من قلبي، كالنـزيف. أيظل يسقط على تراب هذه العتبة المدفونة في الأرض؟ أين زهرة الدم الحمراء وحشية الحمرة المتوقدة بالشوق.

كانت القبة الضخمة أمامنا، ماثلةً عبر المشربية، اسودّت بفعل الزمن، تدور بها كتابات بارزة من الحجر لا نعرف كيف نقرأها، وبيننا وبينها سطوح بيوت القاهرة القديمة متراكبة متمايلة، تقطعها فتحات المناور المسقوفة بزجاج مترب، رُكِنتْ فيها عِمدان خشب بالية وصفائح صدئة وبقايا دراجات وصناديق وكراتين وأقفاص وقفف منبعجة بالكراكيب، كل مهملات الحياة جففتها الشمس وصوّحتها ونظفتها من كل شَعَث لحمها وسوراته، أعشاش الحمام الخشبية يصدر عنها هذا الهديل العميق، حزنه رتيب ممل، مستمراً وعنيداً لا يسلّم بنهاية أي شيء.

كان هذا يقيني.

قلتُ: من بين المفـازع الكثيرة التي يغصّ بها العمر المضطرب ـ على الرغم مما يبدو على سطحه من رتابة وتَمَكُّن ـ يأخذني رعبُ أنني لن ألتقي بكِ مرة أخرى، أبدا.

قالت: حسب الشائع المشهور نحن لا نلتقي مرتين أبداً. العودة حلم مستحيل بطبيعته. كل لقاء نسيج وحده، له طعمه الخاص، حلوا أو مرا، وله مقوماته وحده.

قلت: لا، هذا الـرعب يقول لي: «لا، ليس هذا. لن تلتقي بها أبداً، بالفعل. أبداً بعد». وعندئذ يُفقدني الهلع كل صواب. وأريد أن أصرخ بأعلى صوتي: لا. لا. لآهْ.

قالت: اسم الله عليك من الرعب والهلع. اذا أردت أن تصرخ اصرخ يا حبيبي، لكن ليس من الرعب والهلع. فضحكتُ من نفسي، على نفسي، كالمعتاد.

قلت: ومن المفازع القديمة الأخرى أنكِ لم تعودي تعرفينني، لم تعرفيني قط. ولا يهمك هذا على أي حال.

قالت: وهْم التثبيت. وهْم العودة الدائمة. لابد أن تكسر الدائرة.

قلت: ومن ثم أعود إلى كلمةٍ قديمة لك ـ هل قلت لك أنني الآن أكنزها وأُحرِّزُها، هذه الكلمات ـ الماسات التي لكِ، لأنها وهّاجة وقاطعة معا؟ ـ عندما قلتِ لي: «إنني أحبك. سأظل دائما احبك». أما أنا فليست بضاعتي كلها إلا كلمات.

قالت: أنت طالما... طالما، رددت حتى حد الهوس إن الكلمات لا تعني شيئاً، وحدها. أنا أيضا قلت هذا كثيرا. لكنه غير حقيقي.

قلت: أحقٌ أنني لم أُقدّم إليك إلا شِعراً؟

قالت: وهل الشِعر قليل؟

قلت: أما أنتِ فقد وهبتني سطوع المجد، ورهبته. وَقْدةَ الحب الذي لا يطاق، وسَوْرته. ما زلت

أتوجس حتى من الاقتراب بالذكرى من نور هذا المجد، لأنني أعرف أنه لا يُطاق.

كيف احتملت في البيت القديم عبء كل تلك السعادة؟ وكيف أستمرُ في احتماله؟

ما جدوى الكلمـات، ما جدوى الكلمات، ما جدوى الكلمات. أريدك في حضني أريد أن أعرف حبك أريد أن أعود إليه أريد أن أبدأه من جديد كما لم يبدأ قط أريد جسدَ الموسيقى لحمَها المليء لا صداها ولا ظلها البعيد.

قلتُ: سوف يأتي الصمت وشيكاً. قريباً جداً. سوف ينقضي زمان الكلام.

كنت أهمّ الآن بأن آوي إلى سريرنا الفسيح، تحت لوحة النسيج الكثيف الذي يصيح فيها الديك الأحمرِ الخيوط، مشتعلاً، يفتح منقاره الكبير رافعاً رأسه بلا صوت، لا يعطي نفسه راحة. كانت قد سبقتْني. كنت أعرف أنها نَضَت الآن فستانها الأحمر الحرير المنقوش بالأبيض، وأنها تخلع السوتيان البيج الصغير الـذي تفيض ثدياها على جوانبه، بشريطه المطاطي اللدن الذي يحبك ظهرها البديع المكين، جسمها السامق اللين المطواع حُرٌّ الآن، صدمة جماله عندي، في كل مرة، جديدة تخطف أنفاسي.

رأيت فجأة أن القرد المقدّس يقف على باب الغرفة المفتوح، يحجبه ويسده.

كان في جسمه المجعَّد لمعان الجرانيت الأسود، جلده الداكن متغضن الطيات، وشعره الكثيف يرسل شررا كهربيا تقشعر له روحي. وكانت حول عنقه، ووسطه، عقودٌ من الفضة وحبات الفيروز، لها صليل على جسمه الصلب.

كان غير انساني، غير عاقل. وقريبا جداً مني أعرفه تماماً، ويراني.

مد يديه وأطبق على عنقي.

(٦) عَ الْمسرح

«الأقنعة غَواياتُ الحقيقة»

كان ميدان الأوبرا ليلتها بهيجاً.

عناقيد المصابيح الكهربية ناضجة بعصارة بيضاء مشعة، وسعف النخل السلطاني يهمس في نسمة المساء، وتمثال ابراهيم باشا يومض جسمه البرونزي في كبرياء.

دخلت وحدي.

السلالم الرخامية والباب الحديدي عريقة تلمع. والسجاجيد الحمراء تمتص الأصوات. وجدت أن اللوج المنخفض الـذي يطل على خشبـة المسرح مباشرة ما زال خالياً. كان مقعدي وثيرا ومغريا بالراحة. استندت إلى سياج الشرفة المبطنة العميقة اللون، وقلت: «لماذا لم يأتوا؟ أوشك الميعاد أن

يجيء.» ثم كأنني نسيتهم تماماً.

كان طنين الكلام وحركة الأقدام واللغط الهادىء يصعد إليّ من القاعة المثورة بحبات النور المدورة، وكانت حمرة القطيفة المكتومة توحي ببذخ مكتوم.

الدقات الثلاث، خفتت الأضواء وسقط اللغط والطنين رويداً.

جاء إلى مقدمة الخشبة، من أمام الستار، رجل ثقيل الخطو، قصير، مدموك البنيان، وفي يده ورقة. سمعت جاري يهمس بصوت واضح: «محمد بك صبري المدير».

وقف مدير الدار أمام عمود الميكروفون بقرصه المضلّع الكبير، انتبهتُ الآن فقط إلى أنه كان هناك، منذ البداية. وقال: سيداتي وسادتي. يؤسفني جد الأسف أن أنهي إليك.. أن أقول.. أعلن.. عندي نبأٌ أليم..

انفتحت الستارة الثقيلة المذهبةُ التطريز بصوتٍ حفيفٍ معدنيّ مسموع.

ولكن المسرح خاو. ديكور غرفة الاستقبال الأوربية التقليدية من القرن الماضي، ويبدو موحشاً، خافت الأضواء.

وعندئذ رأيتهن. كل الممثلات. يقفن صفاً واحداً في الأمام، وخلفهن الممثلون، في الصف الثاني.

ملابس التمثيل النسائية الضخمة الوقور، قديمة الطراز، تبدو عليهن جد قشيبة لم تُلبس من قبل، الفساتين الملونة، زرقاء وخضراء وموف، لامعة وثقيلة ومنتفشة ومليئة بالكشكشة والتوشية، راسخة الشكل، والبدل الرجالي ذات الياقات المفلطحة العريضة والفتحات الضيقة والأزرار الكثيرة.

كانوا صامتين، جادين في وقفتهم، دون حركة.

نزل على القاعة كلها صمت الترقب.

خرجتْ من بينهم، طويلة، قوية الحضور. وتقدمت إلى الميكروفون، فكأن المدير قد اختفى، مع أنه، فقط، تراجع خطوة واحدة إلى الوراء.

طاف بذهني أنها ما زالت تحتفظ بهالةٍ من مجدِ مسرح العشرينات، عندما كانت معبودة الطلبة، فكّوا لجام جوز الخيل من عربتها الحنطور الملاكي وجروا العربة بأذرعهم المتكاتفة ثم تسابقت حشودهم إلى حمل العربة حملاً، من بيتها في شارع فؤاد إلى المسرح في عماد الدين.

سارة برنار الشرق، النسر الصغير، هاملت، كليوباترا شجرة الدر، ديدمونة بلقيس، ملكة سبأ، جوليت وليلى زبيدة البرمكية، زيزي هانم وليلى بنت الفقراء، معاً، كم من أقنعة حية.. كم من حيوات...

وقفتُ مروَّعا، كنت قد صرختُ دون أن أعي تماماً ما أفعل، ارتفعت بعض الأنظار إليّ من

تحت، اتجهَ إليَّ اثنان من شرطة المطافىء الذين كانوا على جانبي خشبة المسرح، كأنما ليمنعاني من الحركة.

وقَفَتْ صامتة لحظة. وقالت: سيداتي، سادتي.

كان صوتها يرتعش، محملاً بشحنة هزت القلوب، وكأنما انتفض شرر النار غير المرئيّ في جو القاعة كلها.

ثم كأنما استجمعت نفسها المشتتة بجهدٍ جهيد، وهي تقول:

ـ سيداتي، سادتي.. انه ليحزنني وأنا أقف بين أيديكم على هذا الهيكل المقدس، أن أنعي إليكم سقوط وردة المسرح اليانعة، نجمة الفن الساطعة، ممثلتنا الباهرة.. الزاهرة..

تكسر صوتها مرة أخرى وهي تنطق اسمها.

قالت كأنها تستجمع آخر ما في وسعها من تشدّد:

ـ سقطت من بيننا منذ قليل استدعينا لها نُطس الأطباء، ورفعنا أيدينا إلى السماء. نقلناها فورا في كَنَف الأطباء. ولكن.. لكن أمر الله نفذ.. وفقدناها.. يرحمها الله.

ثم أجهشت بالبكاء الصريح الذي كان له الآن صدى غريب في القاعة الصامتة.

كانت القاعة قد شهقت، كأنما من غير وعي، عند سماع الاسم.

الآن هبَّ الناس واقفين، انفجر النشيج والبكاء وصرخاتٌ نسوية قصيرة ثاقبة، أضيئت الأنوار كاملة وانفتحت كل أبواب الخروج.

نظرت عَرَضاً إلى جانب الكواليس القريب مني، الأعمدة الرومانية المتقنة الصنع معمولة من الخشب الخفيف، أقواس النصر عتيقة الحجر، من الأبلاكاش، فازات هائلة خضراء خزفية اللمعان، من الكرتون، غابات السرو والبلوط شاسعة حتى الأفق البعيد الذي تغرق فيه شمس متوهجة الحمرة على لوحة متربة، كراسي لويس الرابع عشر مكومة فوق بعضها بعضاً، الموائد الرخامية السوداء، أسوار البيوت الريفية من الشجر القصير المجذوذ تحيط بجناين مونقة بالتيوليب والبنفسج، الجبانات الممتدة في ساحات الكنائس القوطية، الكوبري على الترعة الصغيرة أمام القهوة الفلاحي، المآذن السامقة وجدران الجوامع المخططة بالأصفر والبني القاتم، السلالم الضخمة عريضة الدورات تصعد إلى شرفات داخلية مسورة بحديد مشغول ترتمي عليه خصل الزهور، فناء محطة مصر، وتماثيل عريقة ملقاة على وجوهها مكسورة الأنف، المنصات والبراتيكابلات الخشبية، فوانيس الغاز مضيئة أبداً في شوارع مبللة بالمطر، بكرات ضخمة من حبال متورمة الفتيل وسلالم نقالي شاهقة وكابلات متدلية وسميكة منذرة بالخطر، والأنوار الصفراء تتخايل بين هذه الركامات، تخبو وتشتعل بضعفٍ من جديد في ممرات ضيقة. يهب الهواء فجأة على القماش المرسوم والورق المقوى فتهتز الأعمدة والغابات والبنايات بخفة

ويترقرق نسيجها. صعدت إليَّ رائحة تراب الكواليس.

وهي، وحدها، واقفة هناك.

كانت تحدق إليّ، وكأنها لا تراني.

أعرف أنها ميتة، وان حبي لا يموت.

لم يكن أحد يراها هناك. لم يسمع أحد صرختي. هل ناديتها؟

وكأنما ارتسم على شفتيها ظل ابتسامة.

وعرفت أنها تتألم ألما عميقا لا برء منه. لا لنفسها، بل لي، وربما لنا كلنا.

قلت: ما الذي يدعو إليك هذا الألم؟

قالت: لا شيء. ربما نزعة حارقة، هكذا، إلى أن أقول.

قلت: لماذا الألم؟

قالت: أزمة معقودة في النفس. ترمضني. الكبرياء تحول بينها وبيني، هل لأن حريتي الوحيدة هنا؟

قلت: أما من خلاص آخر..؟

قالت: امتناعٌ كامل للوصال.

قلت: أحتم أن ينوء بالواحد كلُّ هذا الثقل؟

قالت: هذه ساحة موحشة. ليس فيها أحد.

قلت: ولا موكب المحتفلين. ولا المريمات الثلاث؟

قالت: ولا جنود التعذيب، بالسيوف والرماح.

قلت: ليس من أجلك. بل من أجلهم.

قالت: ليسوا هناك.

ثم قالت: ومن أجلك أيضا. فهل عرفت؟

قلت: مريرٌ حمل هذه الأثقال في داخلي، أنا أيضا. وما من طريق.

قالت: وكأنني لم أقل. لا أحد سمعني. كل ما فعلت كأنه لم يكن.

ثم قالت: لا يريدون مني ما أعطيه لهم. أقدم لهم أشواقي وهتفاتي، صيحات حبٍ وعذابات، جذاذات الروح. ما من أحد يصغي. لا يريدون. لا يريدون.

قلت أنا: واحدٌ هو الكل. أسمعك أنا يا حبيبتي. أريدك أنا. ولو واحد فقط.

قالت: ما زالت ساحة الجلجثة موحشة. وحيدة.

قلت: الأقنعة غوايات مُقيمة.

قالت: دموعي لكم. أنتم لا ترون.

قلت لنفسي: النور ظلمةٌ كاملة. طبعا. ماذا كنت تنتظر؟

قالت لي: كانت قرية أمي في الشرقية مرمية على أرض كأنها سحاب مربدّ منذِر بالمطر الوبيل. وعندما تمطر الدنيا فعلاً تتحول طرقاتها إلى أوحال عميقة الطين، وتترك البهائم حفرا غائرة متتالية في الأرض المعجونة بالبلل.

سوف أقول: ستأتي لهم كهرباء السد، والتليفزيون، وأفلام البورنو في الفيديو، وفراخ الجمعية، والعيش المدعوم أبو عشر قروش.

قالت: الطقوس اليومية كانت محور حياتهم. النوم على الفرن شتاء وعلى المصطبة صيفاً، مضاجعة النسوان ليلة الجمعة المفترَجة وكل ليلة أخرى عند فَرَج الله، عناق الأرض بالفأس والمحراث، الصلاة في الجامع. الجوزة وطقّ الحَنَك ع القهوة ونَتْف فروة الرايح والجايّ، كتابة العرضحال والشكوى الغفل من الامضاء، أكْلة البتّاو بالمِشّ والجُعْضيض كل يوم. والزَفَر أيام المواسم والأعياد، زيارة الموالد والتبرك بالقديسين وأولياء الله الصالحين وطلب الشفاعة من الامام الشافعي والسيدة زينب وكل أعضاء المحكمة الباطنية ببركة الرسول، السيجة والتحطيب. طقوسيّةٌ عريقة متحدرة من غورٍ بعيد، مأخوذة إلى القلب دون تفكير، وليست شكلية.

ثم قالت: والقبح اليومي كان قناعاً. وفيه شِعر أوليٌّ وعميق.

قلت: ما من شيءٍ يغفر القبح والمرض والظلم. ولا الشِعر.

وسوف أقول: ماذا حدث لنا، ولهم؟ خُمّت مصر برائحة النفط وفلوس الخليج. خمّت بموتانا، هاتِ الرفش والمعول. سقطوا تحت سطوة الاليكترونات. لكنهم يظلون يقولون: يرزق الهاجع والناجع والنايم على صماخ وِدانه.

كانت البروجكتورات الضخمة تلقي بأضوائها الساطعة فتنعكس من على خشبة المسرح وتنفذ من بين أستار الكواليس الجانبية تلقي خطوطاً عريضة حالكة السواد كأنها قضبان حديدية غليظة نائمة على الأرض، وخطوطاً ناصعة النور تعشى البصر في العتمة الجانبية. وكانت البقعة الدائرية الرئيسية من النور تنصب عليها.

تبدو صغيرة القدر لكن بضة، مليئة، سيالة الجوارح في وسط ساحة المسرح، وجهها مشرق وسعيد.

في صوتها وإيماءاتها هذه الحرية، هذا التبذل، عطاء الجسد للجمهور طواعيةً دون ضنّ.

وكأنها لا ترتدي، أصلاً، تلك الملابس المقطوعة المسدلة بمكر وحذق على جسمها المتحرك الذي يبدو كأنه يعود إلى براءةٍ حسية بدائية فلم يعد بحاجة إلى غطاء أو عراء مثل الأجسام الوحشية

نجوس وتتربص بصيدها الطبيعي في عنصرها الطبيعي.

قلت: أيهما القناع؟

قلت: أليس الحق كامناً في القناع؟ ماذا تقول المرآة؟

من يقول إن هذه التي تنطلق عن سجيةٍ عميقة فيها ليست إلا قناعا؟ من يقول إنها لا تمشي، هنا والآن، حقاً، على بَرّ هواها؟

قالت لي: كان يريدني أن أكون له، في غرفة النوم، كما أنا، لكم جميعاً، على خشبة المسرح. ذلك مستحيل. تماماً. ماذا باستطاعتي أن أفعل؟

قلت لها: من أنتِ؟

كان ينتظرها على الباب، شاحب الوجه، غضوباً، له فك مضلع وشارب كثيف على طريقة ستالين. وانطلقت تجري إليه من على الباب، كان ينظر إليها بعبوس، دخل معها العربة الفولكس واجن القديمة ذات الرفرف المكسور. مضت السيارة إلى ناحية كوبري أبو العلا.

كان الخواء كاملاً. الحلم قد أُفرِغ فجأة من كل محتواه. ليس فيه ولا صورة واحدة. بل ظلامٌ يهبّ فيه هواء غريب.

(٧) على جسرٍ ممدود

«يقينُ الجسد موت أول»

كانت مياه النافورة في وسط ميدان العتبة تومض وتُشع بالليل وهي تنبثق ثم تتساقط، زهرة مائية كبيرة تتفتت نِثاراً.

نقيق الضفادع يصعد إليّ من حول النافورة، عنيدا مليء الحَلْق. رأيتهن على أطراف الرخام المبلول، خُضراً مرقّطة ومنتفخة بملاسةٍ داكنة.

كانت هادئة وواثقة.

الترامووايات تدور حول الفسقية تئز، وتصرّ بعجلاتها الحديدية صريرا يكشط الروح، ثم تتشعب - وهي تتأرجح، غاصةً بالناس - إلى مقاصدها، أو متاهاتها. تصعد شارع محمد علي أو الفجالة أو فؤاد أو شارع الجيش، بعضها يدخل من بوابات تتسع لها بالكاد، ومن بنايات كأقواس النصر مخططة بالأصفر والبني، وتنفذ إلى جوف العمارات التي تقع فيها لوكاندة البرلمان ومبنى البوستة وقهوة متاتيا، وتمضي وهي تصلصل بين الأعمدة المربعة المتينة الحَجر إلى عتمةٍ داخلية مُخايلة، ويأتي غيرها يدور حول النافورة، أرقامها الأفرنجية والعربية، بالأبيض على أرضية زرقاء، غامضة لا تُقرأ في أنوار الميدان

الخافتة، وأقول هذا إهمال من المسؤولين يجب أن يُصحَّح، وعَصَا السنجة الطويلة المائلة إلى الخلف تطلق شرراً صغيراً في احتكاكها بالكابلات الكهربية العلوية المتراخية في الوسط والمشدودة عند أعمدتها الرفيعة الطويلة، والسائق يضغط على الجرس النحاسي الذي يجلجل برنينٍ معدني متعاقب متراوح النغمات.

صعدت إلى المقصورة التي تلي مقصورة الحريم، مباشرة، وكانت مفتوحة من الجانبين.

كن يجلسن، بالفساتين المشجرة أو الساتان اللامعة المكشكشة، المعمولة في البيت، والملايات السوداء النازلة من على الكتفين، وقَمْطَة المدورة المحزّقة على الجبين. أجسامهن حافلة مرتاحة الأعضاء على خشب المقاعد المتقابلة.

دار الترام حول الفسقية التي يترجرج فيها الماء عند الحافة الدائرية الرخام، من أثر سقوط نثار النافورة الدقيق، ويصفو ويروق في الوسط.

السمك محتشد متراكب في الماء الضحل، مكدس فوق بعضه البعض، بطيء الحركة، سميناً وممشوقا، شهيّ الشكل، وفكرت أنه يمكن أن يؤكل، هكذا، نيئاً وبريئاً، لأنه متاح وسهل وجاهز، ثمار البحر ثمار الأهواء العميقة.

سقط عليه ضوء مركز ساطع كالبرق، لحظة واحدة، عند دوران الترام.

جلد القَرْموط الأسود الدامس، لامعا وزلقا وشواربه كالفسائل متوترة تجوس، عظام رأسه مفلطحة تبدو صلبة عنيدة المكسر.

والثعابين النيلية تنسل وتنساب بنعومة خارقة من بين جسوم السمك الأخرى، وتحتها وفوقها، تلتف حولها وتنثال منها، دهنية الملمس، جياشة بطاقتها الداخلية المتلوية، في قوتها تصميم وعزم على التلمس والبحث المستمر.

البُلْطي المتفخ الصدر بلحم النيل، أبيض الزعانف، لبنيّ الزرقة، غضّ، فلوس قشرهِ البيضاوية المتراكبة نمنمةٌ واضحة وحادة الحواف.

البوري والمِياس والقاروص، بحمرته الخافتة الخجول، بخطوطه العريضة اللامعة، داكن الظهر فاتح البطون، حلقات عيونه الصافية الزجاجية فيها إدراك يتجاوز كل شيء، والخياشيم حمراء ترتعش بحساسية مرهفة، مكومة فوق بعضها البعض، تنزلق وتتماس في سباحتها اللانهائية محصورةِ المدى.

وسمك موسى رقيق الجسم، مبطط، عروقه البيضاء، خيوطاً لبنية اللون، تضرب في شفافيته النقية.

وزعانف السردين تنتصب وتطش الماء بارتطامٍ لزج في اندفاعاته واصطداماته ووثباته القصيرة على مسطح العُمق الضحل، وغوصه بعنف، رأسه أولاً، يشق طريقه تحت الكتل المتحركة ببطء أو

الساكنة تطفو مستكِنّة على فراشها المائي الكثيف، جسمانيّتها مطلقة، وجمالها كامل.

ثم أكمل الترام دورته.

من وراء الحاجز الخشبي الذي يفصل بين المقصورتين ولكنه لا يصل إلى سقف الترام أحسست أُلفة الأجسام النسوية التي تأتي على الفور بين الستات البلدي، وسقوط الكلفة بينهن في الأماكن العامة.

كان الصوت يتموج مبطنا بشهويةٍ دسمة:

ـ يا دي النيلة على رِجّالة الزمن ده يا ختي عادِيك. دلوقتي يا حسرة، اللي يتجوز واحدة عايزها تصرف عليه وعلى أهله كمان. كان زمان الواحد يعرف مقام الست، ويعرف يهنّيها. دلوقتي حتى أولاد الذوات شحتوا عاديكِ. وِوْلاد البلد قال إيه قال عايزين يعملوا ذوات، والستات هي اللي تشتغل يا حسرة.

رد عليها صوت تبدو صاحبته في أول الشباب، لكنه منذ الآن صوت امرأةٍ تحققت نسويتُها وأُحبِطت أيضاً:

ـ يُوه. . والنبي عندك حق يا ختي عَدّالِك الغلط والعِيبة. قال ما عِيبة إلا العيبة. دا الجدع دلوقتي ياخد مراته يأكّلها سندوتش ويركّبها التراماوي اسم الله على مقامك وقال يا ما هنا يا ما هناك. زمان كان الراجل ياخد مراته عند الماوردي ولا سمعان تقطع قماش من الغالي زيّ ما هي عايزة، ويودّيها عند الحاتي، ولا الحاج علي السماك، ويأكّلها أكْله معتَبرة. دلوقتي الجدع من دول يخاف يمشي معاها على كوبري الست بديعة لحسن نفسها تروح لقزازة كازوزة.

ويعود الصوت الدسم الرخيّ الشبعان:

ـ يا ختي قطيعة تقطع الرِجّالة وسنين الرِجّالة.

وواضحٌ مع ذلك أنه ليس عندها أحلى ولا أشهى من الرجّالة، وسنينهم.

خدعني الكمساري وأعطاني تذكرتين بتلاته تعريفه بدلاً من حقي: تذكرة بقرشين. ورأيته يمد يده بتذكرة بتعريفه إلى السائق فيضعها في جيب معطفه الكاكي الكبير، وقلت: «كم تذكرة يحوّشها كل يوم؟» وراح الترام فجأة يلفّ ويدور في شوارع جديدة عليَّ، غريبة عني، ولكني أعرفها بشكل ما، كأنما هي شوارع الاسكندرية المبلّطة بأحجار البازلت السوداء المضلّعة يهب عليها هواء البحر المبلول، أو شوارع زيورخ والبنايات الشاهقة تحفّها بصمتٍ وثقل، ورأيت على غير انتظار أن في الترام بجانبي سيدة نوبيّة نحيلة ضاوية العظام تُخفي وجهها بطرحةٍ سوداء على طرفها خطٌّ عريض بنفسجيّ داكن، وهي تكحّ كحة جافة، وكان على حجرها ولد مجروح في جبينه، والجرح مربوط بعصابة زرقاء كامدة تبدو على قماشها آثار دم سوداء.

ثم نزل السائق، وتركنا.

وانطلق الترام، دون توقف، يجري فوق انحدار الجسر، على صفحة النيل العريضة، بين المَوْتين.

وكأنما كانت قد قالت لي :

ـ الواقعة الحسية، الفيزيقيّة، البحت، هي وحدها المطلق. هي الكينونة، صميم اللحم، وحده، هو الحق.

وكأنني لم أقل:

ـ أعرف. أعرف هذا في لحظة اندفاقةِ المنيّ من حَقَويّ. نشوة التحليق، بأجنحة الله، في سماءٍ لا قرار لها. أعرف. أعرف.

فهل قلتُ: أمّا همس الأحاسيس، وخيالات التجريد، فهي بضرورتها نفسها غائمة ومقطوعة، مهلهلة مهما أُحكِم نسقها؟

هل قلت لها أيضاً:

ـ أنتِ، في جسمانيّتك الخالصة، في جمالكِ الكامل، غير إنسانية؟

قالت: أنظر إلى وجوه القديسات، جامدة تماما، جميلةً بثباتٍ تماماً، في لحظة الاستشهاد، وهن يَمُتن.

قلت لها: أعرف وجهك أنتِ في لحظة ذروة العشق، وأنت تأتين، على شفرة النشوة الحادة النهائية، هذا الجمال في الموت هذا الجمال في القتل هذا الجمال على آخر المتعة، هو، هو، نفسه، جمال القناع. جمال الأبد. نظرة الحياد الكامل كأنه إنكار كامل.

وقلتُ أيضاً: فيما وراء الانساني. فيما وراء جسر الفَقْد.

قالت أيضاً: عندك هوس التثبيت. جنون الحَجَر. وَهْم الديمومة المستحيلة.

قلت: الجمال الكامل ـ كالعدالة الكاملة ـ هو أيضاً لا إنساني. صرخته خرساء إلى الأبد.

قالت باسمة، بخفوت، بمعابثةٍ كأنها آليّة: أنت كالقطط، تأكل وتنكر.

قلت، جاداً، أحس سخافة جدّيّتي: على العكس. قُبْلتك على يدي ثابتةٌ إلى الأبد. وعرفاني بها مقيمٌ حتى عبور ضفة هذا الجسر، هذا الحب، الذي هو نهاية.

قلت لها: شيخنا أبو العلاء قال: «حياةٌ ـ كجسرٍ بين موتيْن. وفَقد المرء أن يعبر الجسرُ».

قلت، مُعيداً ومملاً: طعم حبّة ثديك في فمي لا يزول. سفرنا معا لا يَحطّ الرحال. وقف الترام وحده.

وصل أمام حديقة، كأنها في «مينا هاوس»، وارفةٍ وأثيثةٍ بأشجار السرو والنخيل والجازورينا

والسّنط والمانجه والجميز. وكنت وحدي، أتشمس، على كرسي من الحديد الأبيض المشغول. مسطحات العشب الخضراء ممتدة أمامي حتى النهاية. مروحة البئر الأرتوازية عالية تدور ببطء في السماء شاحبة الزرقة. وكأنما الصحراء، بعد، هناك، عميقة ومنتظرة.

كان المبنى يرتفع إلى يميني، بأدواره المتتالية، شاهقاً وعريضاً، فيه شرفات ناتئة، حجرية، بسياج من أعمدة الرخام القصيرة مسحوبة عند الطرفين ومليئة عند سمانتي السيقان اللامعة، وفيه مقصورات داخلية تغوص في آبار السلالم المكشوفة.

وكانت الصروح الثلاثة الشامخة تبدو لي، على ثقلها ورسوخها الألفيّ، محلّقةٌ في السماء البيضاء تقريباً، بلا وزن.

كان ميلاد وصفي يتجه إليّ، وخفق قلبي من المفاجأة. نسيت الآن تماماً كأنني لم أعرف قط أنه غرق في العجمي منذ أربعين سنة، وكان يبتسم وفرحت بلقائه وقلت له بلهفة: «ما رقم غرفتك؟» قال: «لا أعرف. وأنت؟» قلت: «١٦» قال: «هذا رقمك السحري، أليس كذلك؟ خلِّ بالك!» وفكرت أنه سيلقي علينا الليلة ما يحفظه من أغاني الصيادين والفولكلور الاسكندراني، وأنني سأكتبها، وأضع عنها مقالة هامة. ولم أجده أمامي، ولكنه ترك في يدي حس يده وهو يصافحني مودِّعاً إلى لقاء، وكأن يده غير المرئية ما زالت تمسكني. ولم أستغرب. وكانت الكلاب تنهش الزروع، بصمت، عاكفة عليها.

قلت لنفسي: عيونٌ زرقاء بنار الجشع والجوع المستمر، منضبطة الاتقاد، تعرف الكثير جدا، ولا معرفة عندها بشيء.

آلات كفء قادرة، نهّاشة.

قلت: نحن.. نحن كالسمك، كالضفادع. لكن جسمانيّتنا ملوَّثة.

قلت أيضاً: هنّ أخريات. كلٌّ منهن مستقلة، معزولة، تماثيل، بل دُمَىً مصقولة، أثداؤهن المبذولة الصلبة المكشوفة على عظام القفص الصدري. بطونهن مسطّحة. معاديات، لأنفسهن، للرجال، للعالم.

قلت: أنصاف حقائق وأشباه حقائق. ككل شيء.

قلت: أما الدفء، والمعرفة، والحقيقة، فليست هنا، أو هناك. ليس لها مكان، ولا تاريخ.

قلت مكرِّراً ورتيباً: صحيح. ووهْمٌ لا يقوم على ساقين.

الكلاب تشبه نفسَها تماماً، كما هي في نقوش الأحجار العتيقة، كأنها بنات آوى، لم تغيرها أزمنة سحيقة.

طويلة الأعناق، مسحوبة الجسوم. جاءت في جماعات من أطراف الصحراء، حلقات وفُرادى. تنبح أحدها الآخر، وتعوي، ترفع رؤوسها المتوترة، على آخرها، الى القمر المضيء بنور صلب.

كانت ضراوتها وحشية، وكانت تتوفز للهجوم، أو للفرار، خوفاً أو يأساً، مشحونة بتهديد كأنه آتٍ من وراء القبور.

(٨) القرد والأطفال

«تمزّقات النور ليست مُظلمة»

كنت أعرف أنه حيوان عاقل. بل كنت أرى في عينيه عقلاً لم أره من قبل في عينيْ أحد. تصورت أنه سوف يتجه إليَّ بالحديث، على الفور. لكنه استمر ينظر إليّ، فقط. كان عريض الكتفين، بارز الفكين، وصغير الجسم. في لون الحديد الأرمد.

ورأيت أنه يحمل، على رأسه العريض المفلطح، قرصَ الشمس المنطفىء، متأرجحاً بثبات على قاربٍ شاحبِ النور.

وكان شعر جسمه يتدلى عليه، من حول رقبته الممتلئة وعلى منكبيه في خُصَلٍ مجسدة تنسدل عليه حتى تغطي قضيبه الكبير. وكان جسده نيِّرا من خلال هذا الستر.

لم يتكلم.

في الصبح الأول، في أول الصبح، نزل من على السَنْدرة التي تعلو الحمام في بيتنا القديم، وكان الحمام الأبيض حواليه يهدل بصوت غريب، وقد ضم جناحيه، واقفاً على ساق واحدة، رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد.

نزل القرد الصَموت على السلم النَقَّالي بخفةٍ ورشاقة، وحركاته فيها حكمة ليست فطرية بل متدبَّرة وما زال هادئا، صافي العينين.

ثم بسط جناحيه الواسعين من تحت شعر جسمه المنسدل.

قلت: من فصيلة الملائكة.

كان جناحاه طويلين، قويين، وفي حركتهما المفاجئة هبّ عليَّ هواءٌ بارد.

كنت تحت جناحيه. كان يطويني تماماً.

وقال لي عندئذ: ما دامت عين المعرفة مفتوحة فلماذا لم تهجع عين الجسد؟

وقلت له عندئذ: عين الجسد أيضا ترى حقيقتها. وحقيقتها لا تُدحَض.

وعندئذ سطع منه النور الباهر الصاعق فأغمضت عيني مخافة التهلكة.

وفي البرق المحيط سمعت صوته: كل نورٍ آخر هو الظلام.

وكنت على يقين كامل بأنه لم ينطق، قط، هو اللسان الدائم المتحرك أبداً بشهوات الروح وعزم

الجسد.

بكى قلبي.

أما هي فكانت جالسة عريانة تقريباً، على الصوفا الوثيرة. ساقاها كعمودين نازلين على السجاد عميق المَوج، ومياه الفسقية المنحوتة في الرخام تسيل بخرير ناعم من فوهات النافورة القليلة الارتفاع.

وكان القرد العاشق يُقعي تحت قدميها، يرفع إليها عينيه العسليتين بنظرةِ عبادة.

مدّ ذراعيه وجناحيه معاً، وأحاط ساقيها العبْلتين بأطرافه الأربعة، وانطبق الجناحان بصوتِ ارتطامٍ لحْميّ. كان فخذاها العاريتان تطفوان فوق كتلة العناق الأرضيّ، وكان بطنها المدور الرائق السمرة يستقر، براحةٍ وتماسك، على رأسه المدفون عند ملتقى الفخذين، وكان صدرها الشامخ، عالياً فوق، مثمراً برمّانتيه الخمريّتين المورَّدتين، تحت الجاكته النايلون الشفافة، فاتحة الزرقة سماوية النور، منفرجة. وكانت أكمامها القصيرة وفتحة الطرفين كلها ملفلفة بتطريزٍ متراكب التلويّات على بعضه البعض، من اللون نفسه والنسيج نفسه.

قلت: هذه قُدسيةٌ تتجاوزنا.

وقلت أيضاً: كل موازيني ترجحها هذه اللحظة، ساكنةُ الأبد.

وقلت أخيرا: ومن يرصد حساب الزمان غير المرصود؟

أخفيت عينيّ، وفكّي، وأسناني القوية، بين فخذيها.

في البحيرة الساجية عرفت أن في ظلمة هذا الجسد نوراً لا مثيل له، وفيه بهاء لا قياس عليه. كل شيء آخر - مضى أو سوف يجيء - جافٌ خشن معتم.

وقلت: في عمىٰ هذه اللحظة أزلُ البصيرة.

وانتظرت انقلابَ الموج وضرباتِ عاصفةِ الشهوة.

كنا معاً، جميعاً، وكنا قدَ شارفنا على حمرةِ صباحٍ صامت. دخلنا حديقة مهمَلة، عليها ورق الشجر اليابس، وبقايا السنين. كان سورها الخشبي مفكك الألواح، متداعياً.

الأشجار الدهرية الضخمة وارفة وغصونها الكبيرة، مفروشة واسعا، متهدلة وشعثاء، تحتها دِكك عتيقة متآكلة الأطراف مشروخة الخشب.

وكأنني نشقت رائحة التراب الطبيعيّ القديم تهب في الممرات المظلّلة التي تغطيها حشائش جافة وقوية العود.

أما البيت فكان كبير الحَجَر، منخفضاً، ليس في جداره السميك إلا نافذة عريضة واحدة، مفتوحة على غرفةٍ عريضة واحدة، مهجورة ومعتمة، وفيها بيانو ضخم، مائل على جنبه، مكسور الأقدام، والصوفا مكسوة بقماش كريتون أصبح الآن من غير لون، مطموس النقوش. ورأيت أن البيت يقع على

جسرٍ رمليٍّ مرتفع فوق شاطىء النيل المهيب، أمواجه في الفيضان متلاحقة خصيبة الحمرة مُدمدِمة
وكانت ترتفع على جدار البيت الخلفي تعريشة عنب، عناقيدها صلبة محجوزة العصارة، وأوراقها
العريضة خشنة الملمس، مانعة.

قلت: لماذا الخراب؟ والبينونة؟

قال: لأن الصمت نذير الفناء، وصِنوه. لماذا صَمَتَّ؟

قلت: لم أنطق كلمة زور واحدة.

قال: لن تجتاز. لن تصل إلى الشط. ليس لديك من مركب ولا مجداف.

قلت: ريشة مَعْت شراعي الوحيد. تحته إبحاري وعبوري. لن أخشى تحته موج الظلمات. متى
أجد عذوبة الصحبة، ورفقة أرواح الفجر؟

وكان البيت القديم قائماً هناك، كأنه من بيوت عمال الدريسة في الزمن القديم، حارسا على
قضبان السكة الحديد. ولم يكن هناك حوله شيء، ولا أحد. في خارج حديقته المنسية لا شجر، ولا
غيطان. فقط، عميقا تحت الجسر الرملي العالي، يجري النيل، فسيحا مرتفع الصدر بموجه المحمر
الغضوب.

ورأيته يقف على باب البيت وحيداً، مدموك الجسم، شعره الرمادي يكسوه حتى الأرض، ورفع
ذراعيه إليَّ، في عينيه نظرةٌ ترصدني، ولم أفهم ما في حركة ذراعيه، هل هو تهديد، أم تضرّع؟ كان
جناحاه مطويين.

قلت له: أدركني. إن قدميّ غير ثابتتين وأخشى أن يجرفني الفيضان.

لم يقل شيئاً.

وكأنما قال: ما من نجدةٍ لك أبداً. اجتاحك الطوفان أم خلاك، سواء.

سقط قلبي. كان يحمل وجهه، مربّع الفكين، حادّ الأسنان، وكانت عقود الفيروز وأطواق تمائم
الخزف الأخضر تخنقني.

وكأنما انحسرتْ، هي، عنّا. بارحتْنا. البينونة قاسية. الفُرقة لا تطاق، والقَطْع.

لم نعد إلا أنا، وهو.

قلت: أنا؟ أم هو؟

أمام البيت، وجدت الطفل نائماً على الرمل المحبَّب والحصى والزلط، بلا حراك. كانت جلابيته
كالحة من التراب والطين والدم الجاف، وممزقة تبين منها عظام صدره الناتئة السوداء. كان وجهه محترق
اللون، مغمض العينين بعناد، والجلد مجعّد حولهما. كان فيه مع ذلك شيء ما، لا أتبيّنه، يقول لي
أنت هو الطفل الذي كنت، مع كل الغيبة، ولما تزل.

صرخ فجأة وهو نائم، صرخةَ وجعٍ طويلةٍ طويلة، متقلبة.
معذَّبة، لا تُحتمَل.
من غير أن يستيقظ.
كأنه تعلّم أن يتعايش، من غير حلّ، مع الألم المُقيم، ومع الكابوس.
رأيتـه مرةً أخـرى، يمسك بالعلم الأخضر الأبيض الأسود يلوّح به ويطوّح بالحجارة. سمعت
-اراً مكتوماً للغاز المسيل للدموع، بين حيطان الأحجار الألفية، وقرقعة الرصاص. كان الطفل تنهلّ
عينيه دموع ليست من الحزن ولا من الألم.
ثم رأيتـه يسقط مضروباً بالنار، مرة واحدة، جامداً متصلب الوَتَر، على أرض الجلجثة. دون
ت. وكان ينزل من ركنِ فمه خيطٌ رفيع من الدم.
قلت: مطلَق الألم تَجريد. ليس في الألم مطلق. هو دائماً معجون باللحم الحيّ.
قلت: أليست حقيقة الحس في مجرد تقريرها؟ دون برهنة. دون دليل. قوتها قوة الحلم. سطوة
ابوس لا تُنْقَض. ما الذي يعطيها نهائيّتها؟
ولكن الكابوس، هو، غيرُ نهائيّ، مهما كانت سطوته. قلت.
كان الآن يقف في مواجهتي، محْنيّ الرأس، صدره محلًّى بتمائمي وأحجبتي المنقوشة بخَطّي،
جديّتي، وهيروغليفيّتي. شخاليل الكريات الذهبية تتدلى من رقبته الغليظة دون أن تصدر عنها أدنى
صلة.
وكان يصغي إليّ، دون أن يتحرك، وكان هو وحده يدرك معنىٰ ما أقول.
رأيته ينقسم أولاً إلى ثلاثة أطفال، متطابقين مع أحدهم الآخر، ومعه. ثم أربعة.
ثم لا نهاية منهم، واقفين صفوفاً متراصة متعاقبة حتى الأفق، حتى آخر المدى. كل منهم صدره
لًّى بنفس التمائم والنذور، كل منهم تتدلّى من عنقه السميك أطواق كريات الذهب، ولكل منهم
ناحاه المطويان تحت شعره الأرمد المنسدل.
أحسست، في جسمي، أن الثلاثة الأبكار ترتمي على كومات من الفحم المتّقد على بلاط البيت
لديم.
صعد من الحجر الصلب المتوهج بالنار دخان اللحم والشعر المحترق، ورائحة الشيّ الجافة.
ولكنها ظلت تحدّق فيّ، نظرتها يقظة، حية، وعاقلة. لا شكوى فيها. ترصدني بهدوء. عيونها
ست في داخلي، أنا.
وكانت ظهور الأطفال القِرَدة الإلهيّة مقوسة الآن على النار، فوح احتراقها قويٌّ يملأ البيت، لا
جاب.

انطفأت الأنوار، ثم أضاءت وحدها. وانطفأت مرة أخرى.

مَن معي في البيت؟

كان على البلاط العاري ورق ممزق يتطاير به الهواء، قصاصات صحف، تبيّنتها، وصفحات مكتوبة منتزعة ومشعّثة ومطبّقة ومتعرّجة القطوع. سمعت خشخشة الورق، قوية، واضحة في السكون

قلت: مَنْ يمزق الظلام؟ من معي في البيت؟

ورأيته ينتصب قائماً أمامي من جديد، من بين رماد الأطفال الثلاثة المحترقين، رافعاً ذراعيه إلى أعلى، مفرود الجناحين بشعرهما الكث، عريضيْن، متوترين، ممدوديْن إلى آخرهما.

كان مُرعباً. وعدوّاً. وكان قريباً جداً إلى قلبي.

اندفعت أفرّ منه. انطلقت أجري، أهبط السلم الحجريّ الوعر.

كان ورائي، أحسست أنفاسه السخنة، ولمحتهُ، بطرف عيني، ومعه فأس مدببة، حادة السن، تومض في العتمة الخفيفة.

كان النور يبدو لي خَطَاً أنيساً من تحت الأبواب الموصَدة وأنا أتحدر لا ألوي على شيء، أنزل السلالم التي لا تنتهي.

ولا الأبواب تنفتح، ولا صرخة الاستنجاد عليها ردّ.

السلم هادىء مسالم لا يأبه لنيّةِ القتل.

وحتى من قبل أن أصل إلى الباب الخارجيّ، المفتوح على مصراعيه تحْتْ، رأيت أن الأرض قد نوّرت بنور النبات الأحمر والأصفر والأبيض.

(٩) رقصة الأشواق

«وطيور العشق جُثُوم»

كنت أربيها، على سطح البيت القديم، في السَنْدرة، في البلكونة المطلة على شارع ابن زهر، في راغب باشا، وفي الجانب التحتاني من مكتبتي الصغيرة ذات الرف العلوي والضلفتين الزجاجيتين.

كان منها الأبيض الشاهق متقد البياض، ممتلىء الصدر، هديله عميق.

ومنها الذي يضرب ريشه الهفهاف إلى زرقةٍ وحمرة متقلبة مترقرقة، منقاره طويل ولكنه صموت كتوم.

ومنها البُنيّ الناعم، نكهةُ لونِهِ أفريقيةٌ ساخنة وله غنة رتيبة الايقاع.

والأسود المرقَّط الذي تسري في طوقه المنقوش شهبة رمادية مائلة إلى البياض، يتخطر بثقل

ولال، ضخما بطيء النغمة.

وكان منها الأملح المنقّط خفيف القامة دقيق المنقار، طويل السيقان محمرٌ جلدها يتنزى ويتوثب طير به النسمة.

ومنها مُوَشّىٰ القدمين بزغَب صغير يرفرف، وحده، إذ يهبّ به الهواء.

ومنها نحيل القدّ مسحوب بَرّيّ الجسم كأنما شفّه هوى مشبوب.

لكن مياه عيونها، جميعاً، كانت صافية وعميقة، وكأنما فيها غضب نقيّ.

وكان ريشها الصغير يتناثر حولي، على الأرض، بين الكتب، تحت الكَنَبة، في كل مكان.

ويجف زِبْلها الأبيض اليابس على الأرض، على المائدة الرخام المستطيلة الدوران، فوق رفّ لمكتبة وفي قاعها، وحتى على السرير، فأجمعه وأبيعه بالرُخْص للرجل الذي يمر تحت في الشارع ينادي: «زِبْل الحمام».

كانت تحوم منذ شقّ الفجر، وتطير، تخبط خشب النافذة وزجاج البلكونة، ثم تطير، ترفرف بحريّة، وتعود إليّ في وقدة الظهر فتستكنّ إلى حماي. وكانت تسبح بهدوء، دون صوت، موجعة القلب، في سماء ليالي القمر.

طارت الآن عني. هل تعود؟ هل تعود؟

بحثي - حتى الآن - عقيم.

بعد سنين طويلة رأيت حمامتين بيضاوين في ريشهما نثار البُنّي الفاتح، تتبختران بثقةٍ وتمكّن في كانٍ ضيق في شارع الصَلِيبة حاشدتيْ الصدر، تنقران أرضية الدكان دون تعجّل. ورأيت فجأة أن هذا الدكان الفقير الغريب له أرضية ترابية، وكانت فيه رفوف خشبية مُسْوَدّة اللون، معظمها فارغ، وبعضها عليه ما يشبه الخردوات، وعلب صفيح كبيرة مقفلة وصدئة، وزجاجات بيرة وويسكي وكوكا كولا فارغة مرصوصة. وكتب مدرسية مستعملة وكراريس وكشاكيل وأقلام رصاص وأقلام حبر جاف، وبالونات منفوخة علاها التراب، وعجلة بسكليت دائرية ضخمة مما يستخدم في السيرك والموالد، واحدة، وحدها، مقطّعة الأسلاك، وبَكَر ولفَف خيطٍ أبيض وأسود وحلويّات وكراملات ومصّاصات وبراغيث يبِستْ في برطمانات قديمةِ الشكل، وإبَر الوابور والأقماع وأكواز اللوف الأبيض الخشن الفتائل والليف الأحمر المتهدّل الخيوط، وصناديق خراطيش السجاير الملوّنة ورصّات كليوباترا وروثمان جنباً إلى جنب مع علَب هوليود وكوتاريللي وبَحّاري الفارغة، وربابيكيا قليلة ملقاة على الأرض، نفايات البيوت طشوت مخرومة وحلل مطبّقة ومرايات مكسورة، وأكوام مجلات عربية وفرنسية قديمة بهتت أغلفتها الصارخة الألوان وتمزقت، وحوض حمّام من الرخام المشروخ الذي كان فاخرا في زمان العِزّ، منزوعَ الحنفيات والمواسير الآن، مسنوداً إلى الحائط المزدحم.

والرجل، بجلبابه الرمادي، ولحيته الرمداء الهائشة، جالس على كرسي حمّام صغير يصنع لنفسه الشاي في إبريق من الصاج الأزرق المدوّر على سبرتاية صغيرة، يبدو هادئا، سارح العينين في أفق خاص به وحده.

رأيت الحمامتين تأتيان إلى قدميه الحافيتين تطويان ساقيهما تحت الأجنحة، وتستنيمان إليه، وقد انسرح الريش على الجسمين الممتلئين.

صبّحت عليه، واشتريت منه نسخة من «ألف ليلة وليلة» قديمة من أول القرن، وناقصة جزءاً وأغلفتها مفقودة، ودفعت له بعد طقس الفِصال الشكليّ القصير، جنيهاً واحداً. وعندما سألني هل أكتب للاذاعة؟ وقلت له نعم، خصم لي عشرين قرشا مرة واحدة على سبيل التحيّة والرجوليّة.

قلت: أين حمائم أشواقي الطائرة؟

فنهض الحمام، يتأرجح وجسمه يهتز بين أقدامنا، وخرج إلى الشارع لكي ينقر حبّات طماطم شديدة النضج تفجّر جلدها الأحمر الضارب إلى صهبة قانية عن لحم طري متهدل به بذور بيضاء كبيرة. كانت الطماطم ملقاة تحت جذع شجرة سَنْط عريقة خشنة مشقّقة اللحاء، صاعدة إلى ما فوق البيوت القـديمـة المائلة على أحدها الآخر، مبنيّة بالبغدادلي والطوب الأحمر الذي اسود الآن بين عوارض الخشب المتقاطعة ظاهرة للعيان. والشجرة تعانق أختها الصاعدة من حفرة واسعة عميقة في خرابة جنب الدكان، من أثر هَدْم أحجار الهدم القديمة والأنقاض ما زالت في الحفرة قد غاصت وجفّت في تربتها وفيها ربوات قليلة الارتفاع ووهدات ترابية تصلّبت ويبست، سوداء طينها لا يجفّ تماما ولكنه ليس مبلولا تماما، جذور السنطتين التوأمين تضرب في هذه الأرض، عَضِلة عَبْلة مُعَرّاة، خشبها يبدو أكثر غُضَاضة وفتوّة من خشب جذعي الشجرة الواحدة المنقسمة اثنتين، والأغصان الفينانة تتشابك فوق سطوح البيوت المتداعية، وتتراكب، وتصنع ظلّة خضراء عريضة.

قلت: لماذا تسحرني الشجرة الوحدانية المشطورة، غير منفصلة؟

قلت: هل لأن الحمام السمائي، بعيدا، يقطِن أفنان هذه الشجرة التوأمين، حضنها وأعاليها، جاثما فيها جُثوم الموت؟

أما الحمام الأبيض الأرضي الشكل فلم يلتفت إليّ أدنى التفات.

قلت: المحبة تحتمل كل شيء.

قلت: حانت ساعة تَلَفِي. تهتّكت روحي شوقاً.

كنت على شاطىء «كامايين»، أُطل من شرفة «أوتيل دي فرانس» العريضة الفخمة. أمامي على المائدة الرخامية كأس طويل من «ماري الدامية» على حافته لذعة الفلفل الحادة. هواء المحيط يهب عليّ من خليج غينيا بسمائه المنخفضة المحمّلة بسحاب أبيض سرعان ما سوف ينجاب عن حرّ مُصوِّح

الصخور السوداء ناتئة الحوافّ عميقة الشقوق شواهد ماثلة أبداً على اهتياج بركانٍ قديم وسفوح الرمال تتهادى بيضاء طحين ناعم مسحوق جيداً تتلألأ فيه نقطٌ متوهجة مثل سِنّ الابرة. وأشجار جوز الهند سامقة يميس سَعَفها بالثمار المحميّة المكنونة في العلاء.

الخليج الاستوائي في بهرة الصبح هادىء موجه لازورديّ كأن صفحة الموج سماء توأم أخرى مبسوطة تحت أختها حتى شفْرة الأفق، لا تكاد تترقرق.

شِبَاك الصيادين مفرودة على حَجَر الكورنيش المنخفض، مغسولة تفوح برائحة السمك وقد ركعوا عندها، بأجسامهم الناحلة المفتولة، وطيات اللباس الاسكندراني الأسود ملمومة تحت جذوع السيقان الجافة، يرتقون قطوعها بإبر طويلة تومض عندما ترتفع وتنخفض بين فتائل الشبك.

شَبَك حبيبي شَبَك.

القارب الصغير، مشدود الأضلاع، يقف على سيف البحر، عند الخط الفاصل بين الرمل والماء، يمسك دفّته القردُ الإلهيّ العاقل، مدموك البنيان.

القامات الأنثوية الرشيقة، أراها، في عكس النور، مجسمة سوداء، والنهود ثمار أخرى لامعة الجلد ناهضة بعصارتها الكثيفة المتماسكة.

تنزلق الحمائم الداكنة منسابة، بالكادِ تماماً على سطح البحر.

هل نزل البحارة بخناجرهم العريضة وذهبوا بهنّ إلى سفينة إسبانية جوانبها مصفحة برقائق الذهب، غارقة محمّلة بكنوز القراصنة القدامى؟

ما الذي يهفهف خلف القلعة العريقة التي لا يكاد الزَّبَد النقيّ البياض يرغي تحت سفحها؟

أراه من فوق حافة «ماري الدامية» وأوقن أنه ليس ثم شيء.

كل شيء سوف ينقلب بين لحظة وأخرى إلى نقيض ما يبدو عليه.

القارب السحري مركب سمك فقير عاد به الصيادون إلى المرسىٰ بعد كدح ليل طويل في قبضة الموج. تتزاحم بنات الأنفوشي وبحري وراس التين عليه، والسِتات التُخَان بالملايات السوداء النازلة من على الأكتاف المدورة تبدو منها قمصان النوم غير النظيفة تماماً عارية الأذرع والنحور، ليأخذن منه بأرخص شَرْوة سمك ملء القفة ملء الحلّة من السبارس والشِرّ الصغير، أو ملء الكَرَوانة جمبري عاجيّ الجسد.

السفينة السحرية شراعٌ مبسوط في نسيم الصباح، فَرْدُ جناح حمامةٍ بيضاء، تحلّق وحدها في سماء الإشارات، سَبْحةُ صَبَابة، وجْدٌ لن يبقى منه أثر.

أترقب، وأتوجس خيفةً من الزوال والدثور، ملهوفاً أمام دوران دراما لا سيطرة لي عليها، لا أدري لِمَ تتمخض في أية لحظة. أُحس رفرفة في داخلي لا أعرف أن أهدئها، ولا أريد أن أطامن من روعها.

وأعرف أن هذا كله قرين البِلىٰ وأن العطب لا محالة مدركي، والتهلُكة.

هأنذا في سخونة أحشاء العالم. أثداؤها المليئة تُرضعني سلافةً حارة ثقيلة، صَبواتي تذهب إلى البطن الخصب الوثير والأرداف العريضة السمراء، أما الخمر المشعشعة الحقُّ فليست مرئية ولا محسوسة، ولا تنبع إلا عن هذا الغِنىٰ الفاحش الذي أصلُ في نشوةِ سكره إلى غايته، وما لهذا الأمر غايةٍ ولا حَدّ، فما من لذةٍ أعرفها إلا وراءها أوفى منها وأتمّ. متاهات الفِتنة والمعرفة لا أرعوي عن الضرب في مسالكها ولا أخشى الهُلْك فيها.

مددت يدي ومِلْئُهما لذاذاتُ الهوى وعلقم الموت معا. مَنَار عقيدتي بلا خجل. هفيف الحلم الذي يغيب وما بلغت شيئاً. ظلاله قَطَعتها حافة الأفق الحادة. سكران من الملء وسكران من العوز سكران بالتحقق وبالطلب، بالنعمة وطعْن الحرمان، سواء، بلا صحو.

لماذا أحببتكِ؟ لماذا؟

عُمدة الحب اللُّقيا لا الفراق.

لكني لا أُفرّق، من سكري، بين الوصل والنّفْرة، وما من إفاقةٍ لي على القُربىٰ، وعلى البينونة معا، وما تزول أشواقي عند التلاقي والمعانقة، بل تفيض.

فأين المفرّ؟ وأين الملاذ؟

قلت لنفسي: لا يكون لك، منك، شيء.

وكنا نعبر كوبري السلطان. الأنوار العالية تتعاقب وتسقط على حِجرها داخل سيارتها الفولكس واجن، وتُضيء في ومضاتٍ متلاحقة لحمَ فخذيها السمراوين، مفتوحتين قليلاً، حاشدتين بشهوتي. انحسر الفستان الخفيف قليلاً إلى أعلى، وعليه علبة السجاير الـ «ستايفيسِنْت» وشريط الكبريت منزوع الغلاف. أُلتقطهما من الوحدة الطرية المتحركة أهونَ حركة في تركيزها على قيادة السيارة والتحكّم فيها وأُشعِل، وأُنفثُ ملء الصدر من دخانِ أول احتراق، وأُعطيها سيجارتها مبللةً أهون بلل بأثر نيّةٍ قبلة متطايرة من على الحافّة المستديرة.

وعندما عبرنا الكوبري كان الشجر المتكاثف على رأس النيل يأوي النُقَط الغافية البيضاء مطوية الأجنحة.

أنوار الشط الآخر تلوح وتختفي تحت سَعَف النخيل بين المئذنة والمسلّة الصغيرة الخجول منسية تقريباً.

وعلى ضوء النجوم رفعت إليَّ وجهَها الخمري المدوّر، قناعاً مصقولاً كامل التدوير، لا تهتز فيه خلجة، وكانت قطرات الدموع تنزل من عينيها الواسعتين المفتوحتين، كل قطرة مدورة ومنفصلة وتنزل بنعومة على صفحة الخد وتنزل إلى منبت النهدين المفروشين براحة في فتحة البلوزة الواسعة، دون

صوت، دون كلمة. كأنها وحدها تماماً. وما زالت تمسك بعجلة الفولكس واجن وتسيِّرها بحركة آلية.

رمقتني لحظة واحدة. بنظرة حبٍ لا مثيل لها. سرعان ما عاد القناع نظيفاً كامل البراءة.

رأيت أن أشواقي سوداء الجسوم، يرقصن حواليَّ، عاريات الأثداء، والموسيقى الحوشية تحتدم لم تختنق. أوصالهن تعلو وترتمي، أشرعة أجسادهن مبسوطة مفرودة أمام عصف الشهوات، تهبّ بها الأنواء وتنام على الريح الرُخاء.

يتمددن ينتصبن، متوترات بين أنقاض أحلام غابرة مليئة بالدموع. الأرض تثوخ تحت الأقدام الراقصة ما تكاد تلمس تراب الغيطان المحترق المنثور بأوراق الذُرة الجافة.

ينحنين على قبور الآلام البائدة، كأنما بحنان، ثم يقمن لحظة، شواهد ماثلات في فضاء سحيقٍ خاوٍ، ثم تنهار أحجارهن.

شعرهن الوحْف كثيفاً تغوص فيه الأيام القديمة وتعود.

لأشواقي أجنحة طويلة تتماسّ وتتراكب وتتحاضن، لحمها غضّ وقوي متماسك.

يدرن الآن حولي في حلقة مقفلة، وجوههن زنجيّة الشفاه، تأوُّدُ أردافهن حاد السرعة متلهفٌ خاطف التحولات، ثم هو رضيٌّ ساجٍ يكاد يكون صامت الرقرقة.

طيور العشق راسية في وسط الحلقة، جاثمة، ثابتة، ثقيلة كالصخر وصافية العيون كالماء، ومتقدة الأحشاء.

ثم وجدت أن شجرة البانسيانا الضخمة الوارفة التي تقتحم شرفة البيت القديم وتغرقه بغصونها العريضة المثقلة، تحترق.

النار ساطعة ولامعة ولها وشيش وصوت مغرّد.

النار على أطراف الشجرة فقط، تتقد في شُعَل دائرية صغيرة ملمومة على نفسها.

أصبّ عليها الماء بسطل أحمر من البلاستيك كنت وجدته على ذلك الشاطىء في حلمي الآخر.

كنت قد طلبت المطافىء لكنها لا تجيء.

المياه القليلة تسقط على جدار البيت الذي سخن الآن من النار، أحس وقدته تصعد إليَّ. المياه لن تكفي للإطفاء، النار سوف تمتد وشيكاً وتلحق ببقية الشجرة وتدخل إليّ من الشرفة وتنفذ إلى داخل البيت. ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ هسيس صوت النار لا يكفّ، والغريب أنها ما زالت مضمومة في كريات مدوّرة متلظّية باللهب حول أطراف الغصْون فقط، كأنها شراشيب مشتعلة على ضفائر البنات المهتزة الطويلة. صوتها، صوتها مُلحّ بثباتٍ واضطراد صوتُها هو وحده يعلو. تقترب، بنذيرٍ لا يطاق.

قلت، أصاحِبُ سيدي الجنيد وأمشي على خطاه: انني مكثتُ فترة وكأنما السماء والأرض تبكيان لحيرتي وحبّي. وحمائم أشواقي تطير عني. ثم أصبحتُ وكأنما أحترق من غيبتهما فيّ. وهآنذا الآن

مسرحية

الحَلَبَة

بول شاوول

قدمت هذه المسرحية للمرة الأولى في مسرح سانت اكلير في نيقوسيا في ٢ و٣ حزيران (يونيو) ١٩٩٠، من إخراج فؤاد توفيق نعيم.

لعبت الشخصيتين الرئيسيتين كل من نضال الأشقر في دور غندور ورفيق علي أحمد في دور معدور. وزكي محفوظ، وعايدة صبراء، وبيع مردة، ولينا صانع، في دور المجموعة. المستشار الفني معاذ الألوسي. والمسرحية، أساساً في خمسة عشر مشهداً، اقتطفنا ستةً سلسلةً من مطلعها.

الشخصيات:

غندور

معدور

المجموعة

بور. حطام وركام. حجارة. صناديق مفتوحة. ملابس ممزقة. ملابس عسكرية ومدنية. جوذ. . .

برولوغ

معدور: هل ترى شيئاً؟

غندور: لا . وأنت هل ترى شيئاً؟

معدور: لا . وأنت هل ترى شيئاً؟

غندور: هل ترى شيئاً؟

معدور: شيئاً يشبه الفأر.

غندور: أين؟

معدور: هناك!

غندور: أتظن ما تراه فأراً؟

معدور: لا أظن. هذه المنطقة لا تعيش فيها الفئران.

غندور: إذن ماذا لا ترى؟

معدور: ربما فأراً.

غندور: أين؟

معدور: هناك!

غندور: أتظن ما لا تراه قد يكون فأراً؟

معدور: لا أظن. هذه المنطقة لا تعيش فيها الفئران.

غندور: اذن ماذا لا ترى؟

معدور: لا شيء.

غندور: لا شيء؟

معدور: ليس بالتأكيد. فهذه المنطقة لا بد أن يكون فيها شيء.

غندور: تقصد أنه لا بد أنه كان فيها شيء؟

معدور: لا. اقصد أنه لا بد سيكون فيها شيء.

غندور: متى؟

معدور: البارحة.

غندور: البارحة أم غداً؟

معدور: غداً والبارحة.

غندور: ولماذا ليس غداً والبارحة وليس البارحة وغداً؟

معدور: لأن غداً قبل البارحة؟

غندور: وماذا لو كانت البارحة قبل غد؟

معدور: ننتظر.

غندور: ماذا؟

معدور: أن يكون في المنطقة شيء غداً أو البارحة.

غندور: وإذا لم يكن في المنطقة شيء غداً أو البارحة؟

معدور: نكون وحدنا حتى النهاية.

غندور: وهل نحن وحدنا الآن...؟

معدور: ربما!

غندور: وماذا إذا كنا وحدنا؟

معدور: ننتظر.

غندور: ماذا؟

معدور: أن نكون وحدنا!

غندور: وماذا اذا لم نكن وحدنا؟

معدور: ننتظر.

غندور: ماذا؟

معدور: ألا نكون وحدنا!

غندور: وعندها!

معدور: وعندها!

غندور: وهل تقبل؟

معدور: أقبل.

غندور: بماذا؟

معدور: أن نكون وحدنا.

غندور: حتى النهاية؟

معدور: حتى البداية.

غندور: مهما حصل!

معدور: مهما لن يحصل.

غندور: إذن نبدأ!

معدور: إذن نبدأ.

غندور: من أين؟

معدور: من حيث انتهينا.

غندور: من النهاية؟

معدور: من البداية؟

غندور: مهما حصل.

معدور: مهما لم يحصل.

غندور: وإذا حصل...

معدور: نبدأ.

غندور: إذن نبدأ.

معدور: إذن لا نبدأ.

غندور: من أين؟

معدور: وهل سنتوصل إلى أمور مهمة؟

غندور: ربما.

معدور: وإذا لم نتوصل إلى أمور مهمة؟

غندور: نبدأ.

معدور: إذن نبدأ.

غندور: إذن لا نبدأ.

معدور: هل ستحاول؟

غندور: حاولت.

معدور: وماذا كانت النتيجة؟

غندور: لا شيء. وأنت؟

معدور: حاولت.

غندور: وماذا كانت النتيجة؟

معدور: لا شيء.

غندور: إذن نبدأ؟

معدور: إذن لا نبدأ.

غندور: بروح رياضية؟

معدور: بروح رياضية؟

غندور: وبروح غير رياضية؟

معدور: وبروح غير رياضية.

غندور: وبكل شيء؟

معدور: وبكل لا شيء.

غندور: ومهما حصل؟

معدور: ومهما لم يحصل.

غندور: إذن نبدأ؟

معدور: إذن لا نبدأ.

غندور: بكل ما أوتيت؟

معدور: بكل لم أؤت.

غندور: من قوة!

معدور: من لا شيء..

غندور: وبلا رحمة!

معدور: وبلا رحمة.

غندور: إذن نبدأ؟

معدور: إذن لا نبدأ.

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

يقرع جرس

(عتمة)

- ١ -

غندور: أنا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر وأنت؟

غندور: أنا لا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا أتذكر.

غندور: أنا أتذكر ولا أتذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أتذكر وأتذكر.

غندور: أنا لا أتذكر وأتذكر وأنت؟

معدور: أنا أتذكر ولا أتذكر.

غندور: الطفل الذي كان يحمل كيس البطاطا إلى البيت...

معدور: الطفل الذي كان يحمل كيس البطاطا..

غندور: كيس...

معدور: البطاطا؟

غندور: طفل...

معدور: طفل؟

غندور: المرأة التي كانت تحمل. . .
معدور: تحمل. . .
(يقترب أكثر منه)
غندور: البندقية التي كان يحملها الرجل الذي . . .
معدور: البندقية. . . الذي.
غندور: ألا تذكر كنا معاً! كانت السماء صافية قلت لي: يتمنى المرء أن يموت في مثل هذه السماء الصافية. . .
معدور: السماء أن يموت في مثل هذه السماء الصافية. . .
غندور: أنت لا تساعدني. . . تذكر: في تلك اللحظة كنت تتمتم أغنية جميلة جميلة وحنونة وكدت أدمع من رقتها. . . كانت الأغنية سأحاول أن أغنيها:
(يحاول. لا يتذكر)
أعمل جهداً. . . (يعاود الغناء)
ها! تذكرت: أنا رحت أصفر وأنت تغني. كنا ثنائياً رائعاً. . . ثم رحت أنت تصفر وأنا أغني. غيرت الأغنية: أظنها. . .
(يحاول أن يتذكر. لا ينجح)
وصرت أضرب بيدي على البندقية: هكذا (يدق على فخذه).
أنت رحت تدبك. تدبك. تدبك. (يبدأ بالدبك. بالدبك. مرات) هكذا. ثم تهالكت من التعب (يتهالك من اليأس. يهزه. يهزه) تذكر. علينا أن نتوصل إلى. . . إلى. . .
معدور: إلى. .
غندور: إلى أين؟
معدور: أين. .
غندور: اسمع سأذكرك بشيء لا يمكن أن تكون نسيته: كنت أنت جريحاً. . . أصابوك في تلك المعركة. . نزفت. . كان العشب طرياً. تمددت عليه. . زحفت أنا باتجاهك. . صرخت أنت وقلت سأموت يا جنرال! قلت لك: أنا الجنرال. . . كنت أنا الجنرال يومها. . ولا أزال بالطبع. . قلت لك أنا الجنرال سأفديك بدمي. . لكن تذكر! عندما أصابوني في المعركة الثانية. . وكنت أنت الجنرال. لم تزحف باتجاهي عندما جرحت ونزفت وتمددت على العشب الطري. . وصرخت وقلت سأموت يا جنرال! لم تقل لي: أنا الجنرال سأفديك بدمي. . تذكر. . قلت لك أنك نسيت. . بالطبع. . . كنت مهزوماً أنت. . يومها. . وكنت الجنرال. . هرب المسلحون والأنصار أحمد، يوسف، جورج، ابراهيم، مسعود، خصرف، ارتين، مشهور، أبو ليرة، أبو الجماجم، أبو فنجان، أبو بطة، أبو القضايا، أبو دكة. . سرقوا بندقيتي وبندقيتك وهربوا. . سرقوا أزرار بنطلوني. . ومنظاري. . ونظفوا جيوبي وجيوبك. . أنت تعرف كنا نتكل عليهم في الأوقات الحاسمة. .

(برهة)

لا تغضب. . وأنـا هزمت أيضـاً. . عنـدما كنت جنرالاً. . وهرب المسلحون والأنصار أيضاً: أحمد، يوسف، جورج، ابراهيم، مسعود، خصرف، ارتين، مشهور، أبو ليرة، أبو الجماجم، أبو فنجان، أبو بطة، أبو القضايا، أبو دكة. سرقوا بندقيتي وبندقيتك وهربوا. . سرقوا أزرار بنطلوني. . ومنظاري ونظفوا جيوبي وجيوبك. . أنت تعرف كنا نتكل عليهم في الأوقات الحاسمة. .

(برهة)

أنت تظاهـرت بالمـوت. (مـازحـاً) وعندما اقتربت منك ورحت أناديك يا جنرال يا جنرال لم تجب. . . وأغمضت عينيك وأسبلت يديك وشعـرك وأذنيك. . عدت وصرخت يا جنرال! لا تمت! القضية لا تزال تحتاج إليك. لا تمت! غريب! ظننتك مت مع أنني كنت أسمع دقات طبلك. . عفواً. . دقات قلبك كقرع الطبل. . دق! دق! دق!

(برهة)

تذكر! ابذل جهداً! قليلاً! لنتذكر معاً الآن!

(برهة)

هل كنا فعلاً أنا وأنت في المعركة؟ الأولى أم الثانية أم الثالثة أم. .؟ فلنحاول أن نحدد الزمان: في أيلول؟ لا! في تشرين؟ لا! أظن في كانون الأول. . لا! كان الطقس حاراً. من المحتمل في آب! أو تموز! لكن السماء كانت ممطرة! لا في نيسان! فلنفترض أننا كنا فعلاً وأنا وأنت في المعركة، وأن المعركة الأولى أو الثانية أو الثالثة كانت في نيسان. . ما رأيك

(برهة)

أين كنا في نيسان؟ ولكن أي نيسان؟ في ١٩٤٦؟ لم تكن أنت جنرالاً بعد؟ وبالطبع ولا أنا! ١٩٢٩؟ أنا كنت. . . كنت. . . أين كنت أنت؟ في ١٩٥٨؟ لا أظن. كان عندي محل لبيع الفراريج؟ لكني بعته في ١٩٤٨. . . لكن لماذا اخترت نيسان وليس شباط. .؟ التقينا للمرة الأولى أنا كجنرال وأنت كجنرال في سينما ريفولي. . . في ١٩٦٠؟ مهلاً! كان هناك فيلم لفريد الأطرش. . اسمه. . . اسمه «لك يوم يا ظالم»؟ لا. . لا! فيلم آخر. . لفاتن حمامة؟. . . المهم أنك خرجت من الفيلم باكياً. . . مجهشاً. . وكي أسرّي عنك دعوتك إلى رغيف فلافل. . لكنك بدل أن تأكل واحداً. . . أكلت أربعـة. . وخفت أن تأكلني. . . من شدة تأثرك بالفيلم. . . أربعة أرغفة فلافل. . . وطرطور زيادة. . . هل تذكر. .؟

(برهة)

هناك حادثة. . . لا يمكن أن تكون نسيتها. . . تذكر. كنا معاً في السينما. . في البداية وضعوا النشيد الوطني. أنت وقفت اجلالاً فضربك شخص من الخلف لأنه كان ضد النشيد. أنا بقيت جالساً لأني لم أكن مع النشيد فضربني شخص من الأمام كان مع النشيد. ثم وقفت أنا فضربت من الخلف، وجلست أنت فضربت من الأمام. . ثم اختلط الحابل بالنابل. . . الجميع ضرب الجميع. . . أنت هربت وأنا تبعتك. . . ثم رحت أنت تبكي وأنا أضمك. . ثم رحت أنا أبكي وأنت تضمني ثم. .

(برهة)

لا! أظنني أخطأت... هذا الحادث حصل مع شخص آخر.. لأني عندما التقيتك المرة الأولى كنت أنت جنرالاً، وأنا أيضاً كنت جنرالاً أو كنت أنا سأصبح جنرالاً وأنت تريد أن تصبح جنرالاً.. لكن من منا صار جنرالاً قبل الآخر: أنا وأنت؟ صحيح أنك في سني، لكنهم رقوني قبلك لأسباب تقنية.. لكن حتى هذا الأمر غير واضح وغير دقيق... لأني أذكر أني عندما التقيتك المرة الأولى في الجبل، عددت نجومك وكانت أكثر من نجومي.. لكن حتى هذا الأمر غير دقيق... وغير واضح. فأنا كنت تعباً عندها.. وقد أكون أخطأت في العد.. ثم إنك، كما أظن، لم تكن ترتدي البزة الرسمية... كنت بثياب مرقطة... ربما بالبيجاما... أو ربما بالجينز...

(برهة)

ساعدني! هل كنت بقبعة أم بلا قبعة..؟

معدور: ...

(يغضب مهدداً)

غندور: أنت ترفض المساعدة.. عن سابق تصور وتصميم... ترفض.. بالتي هي أحسن والآن

(يدور حوله. يصرخ)

قل أي شيء!

معدور: وضعت الورقة على الورقة... ثم عدت ووضعت الورقة على الورقة.. ثم عدت ووضعت الكوب على الورقة، ثم وضعت الورقة على الكوب.. ثم اندلقت الورقة على الكوب... ثم...

(يضربه)

غندور: وماذا أيضاً.. إيه! والورقة؟..

معدور: عندها طلع صوت يقول أنا المنقذ. ومن صوته تدحرجت طابة حمراء من أول الساحة إلى أول المسرح. وعندما هممت بفتحها تذكرت أني نسيت المفتاح، لكنها عادت وتدحرجت ببطء من أول الشارع إلى أول التمثال. وعندما...

غندور: أي! أكمل اقتربنا من التقاط خيوط تفضي إلى أمور هامة... والتمثال ماذا حل به: هل حمل الطابة أم الطابة حملته؟..

معدور: في البداية أدرت اسطوانة لعبد الحليم حافظ فطلعت نافورة ماء، ثم عدت فأدرت اسطوانة لفيروز.

غندور: آه! عرفت لكن هل كانت الأغنية لفيروز أم لايليا بيضا؟

معدور: عرفت عندها أني لن أعود، فحملت بندقيتي وتسلقت الشجرة الأولى ثم نزلت، ثم حلقت شاربي ونزلت من الشجرة الثالثة حتى وصلت إلى الجبل...

غندور: الجبل الآخر؟

معدور: ثم اختبأت في كهف.. ثم هجمت على مزرعة دواجن فسرقت دجاجاً وبيضاً وماء وبرغلاً ولم

أكمل سيري. . .

غندور: أي جبل؟. .

معدور: وقبل أن أنظر إلى السهل أصابت الحرائق الغابة ثم النهر ثم قرى ودساكر وأطفالاً ومهجرين وعربات ودواليب وحميراً وبغالاً وأبواباً وأحذية فصرخت: من ينقذني يا الله! ثم أصابتني نوبة ضحك، تقطعت ضحكتي الحريق الأول فالنهر فالمهجرين والحمير والبغال حتى وصلت إلى أول حاجز فكسرت ضرس الجندي، ثم إلى ثاني حاجز فلم يرها أحد فارتدت إلي بعدما كدت أخسرها في تلك المعارك الخاسرة.

غندور: عال! توصلنا إلى معلومات ووثائق مهمة هل يمكن تلخيصها؟

معدور: عندها رأيتك في تلك اللحظة، كنت تسرق محفظة جندي مقتول، وعندما ابتلعت المحفظة سرقت البنطلون فالقميص فأضراسه الذهبية وقبل أن تفر صرخت فيك: قف! واكتشفت أنك كنت بائساً، بائساً، جاهلاً بأمور السرقة والحروب. . . وعندها رحت تبكي وركعت أمامي وقلت: أنا طفل الأنبوب من يعيد إلي أهلي! عندها بالذات عرفت أنك الجنرال. . . ومن يومها رحت تقود الجيوش والجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات. . . عندها عرفت أنك البطل. . .

غندور: البطل؟

معدور: لكنني التقيتك أيها البائس الشرير للمرة الأولى في المقهى. . . كنت نادلاً أنت، وكنت أنا متوجاً بالخدم. . .

غندور: البطل؟

معدور: في المرة الوحيدة التي التقيتك كانوا يجرونك بالسلاسل. . كنت حافياً وعبداً. . وكلباً. . وقذراً، ومنتناً تقبل أحذية الجنود، ثم يضعون سيجارة مطفأة في فمك فتدخنها بسرور ومتعة. . . عندها بالذات عرفت أنك الجنرال. . . ومن يومها رحت تقود الجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات عندها عرفت أنك البطل. . .

غندور: البطل!

معدور: لكن عندما التقيتك أيها البائس الشرير للمرة الأولى في. . .

غندور: في ذلك الكباريه كان سيغني شكوكو لكنه لم يأت، وبدل أن ترقص سامية جمال، قفزت أنت إلى الحلبة. . . كانت الفلوس تهرهر منك. . . وعندها بالذات عرفت أنك الجنرال. . . ومن يومها رحت تقود الجيوش والجحافل وتحقق انتصارات ومعجزات عندها عرفت أنك البطل. . .

معدور: هذا هراء. . هذا تزوير (بغضب) أنت تحول مجرى التاريخ. .

غندور: بصقت عليك فأصبتك في أذنك ومن يومها صرت تحب الموسيقى الكلاسيكية. . . بصقت عليك فأصبتك في عينك اليسرى ومن يومها صرت تجيد كتابة البيانات السياسية. . .

معدور: الله! برافو! برافو! نقطة رائعة. . .

غندور: ومن يومها عرفت أنك ستكون رفيقي!

(يرن الجرس)
عتمة. ضوء

- ٢ -

غندور: أنا أتذكر وأنت؟
معدور: أنا لا أتذكر
غندور: أنا لا أتذكر وأنت؟
معدور: أنا أتذكر؟
غندور: أنا أتذكر ولا أتذكر وأنت؟
معدور: أنا لا أتذكر وأتذكر وأنت.
غندور: الطفل الذي كان يحمل كيس اللوبياء...
معدور: البطاطا...
غندور: بطاطا؟
معدور: الطفل الذي...
غندور: المرأة التي كانت تحمل
معدور: تحمل...
(يقترب أكثر. يقرع الجرس).
غندور: هل نبدأ؟
معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)
غندور: إذن نبدأ.. هل نظفت ذاكرتك جيداً... هل لمعتها بالفرشاة... جيداً.. هل نشرتها في الشمس..؟
معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)
غندور: إذن نبدأ... هل جمعت في رأسك هذه الوثائق والأشرطة.. والفيدو.. والستانسل والجزر والخيار والفول...
غندور: إذن نبدأ... هل شربت زجاجة مازولا على الريق لتنظف أذنيك من الكوليسترول وتابعه قُفّه؟..
معدور: (يسعل، يمخط، يبصق).
غندور: إذن نبدأ... هل صليت أمام قدميك وخلف ظهرك ومارست رياضتك الروحية المفضلة؟
معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)
غندور: إذن نبدأ... هل فركت ظهرك جيداً من الوراء كي ترى جيداً من الامام.
معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)

غندور: أنت ممتاز حتى الآن! برافو! تتجاوب كما يجب أن تتجاوب، بعفوية ووضوح وروية ودفء ووفاء. . . ممتاز. أكمل!

معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)

غندور: إذن نبدأ. . . أريد أن أسجل كل شيء. . . هذه المرة كي لا تتراجع عن كلامك. . .

(يسحب ورقة وقلماً من جيبه)

(قد يكونان وهميين)

تفضل. . .

معدور: (يمخط. . .)

غندور: تذكر. . . في الجبل. .

(يسجل تذكر في الجبل وهو يرددها)

كنت أنا في المقدمة. . .

(يسجل كنت أنا في المقدمة)

معدور: (يسعل، يمخط، يبصق)

غندور: يسرني أنك موافق! (يكمل) ثم. . . (يسجل ثم)

معدور: (صمت). . .

غندور: (يكرر) ثم. . . (ينظر إليه باستنكار) أنت غير موافق إذن؟

معدور: (صمت). . .

غندور: (يكرر) ثم. . . (ينظر إليه باستنكار) ألست موافقاً على ثم. . . وماذا فعلت لك «ثم». . . وإخواتها. . . قتلت أمك. . . قتلت والدك. . . إخوتك. . . هجرتك من بيتك. . . (لحظة) تريد أن تغيرها؟ تفضل «بعدها». . .؟ ايه.

معدور: (ينبح : عو! عو!)

غندور: يسرني أنك موافق! عال! عال!

معدور: (ينبح : عو! عو!)

غندور: أأنت مسرور يا معدور إلى هذه الدرجة. . . عال!

معدور: (ينبح : عو! عو!)

غندور: صوتك تحسن كثيراً الآن! من أين جئت فجأة بهذه الحنجرة الذهبية. . . هل تبيعها؟؟

معدور: (ينبح عو! عو!)

غندور: نكمل! . . . عندما كنا

(يسجل مردداً. . . «عندما كنا». . .)

نسمع النشيد الوطني. . . معاً. . . كان ديغول. . . لا. . . لا!

(يمحو)

كان الجنرال فرنكو. . . لا! لا! (إلى معدور) ما اسم ذلك الجنرال الذي كان يسرق البيض من القن. . ؟ ليس ديغول بالطبع. . . ولا اوسترليتز. . . ولا اسكندر غانم. . ولا المشير الأول ولا. . بيتان. . ولا. . سوموزا. . . ولا مصطفى لطفي المنفلوطي. . .

معدور: (ينبح عوا عوا)

غندور: (يعيد) عندما كنا

(يسجل مردداً عندما كنا)

نسمع «عمر يا معلم العمار». . . لا. . قبل أن تصبح أنت فرنكو. . . عفواً. . . جبران خليل جبران. . . عفواً. . . قبل أن تصبح أنت الجنرال. . . (يسجل)

معدور: عوا

غندور: عوا مرة واحدة! ولو. . . ! أنت موافق نصف موافقة؟! بخيل! نوتي!

معدور: عوا

غندور: مرة أخرى من أجلي!

معدور: عوا عوا

غندور: شكراً. إذن نكمل. . . أبكيت بصوتك كل الحضور. . . رئيس البلدية. . النواب. . الوزراء. . قادة الألوية. . زعماء الميليشيات. . . التجار. . بائعي الخس. . صيادي السمك. . . حركت فيهم المشاعر الوطنية الخالصة. . . هل تذكر؟

معدور: عوا عوا عوا عوا عوا

غندور: لا يجب أن تبالغ كثيراً! . . . (لحظة) وأنا بكيت. .

(يسجل مردداً وأنا بكيت)

معدور: عوا عوا

غندور: من يومها عرفت أنك الجنرال.

معدور: عوا عوا

غندور: من يومها عرفت أننا سننتصر على الأعداء.

معدور: عوا عوا

غندور: من يومها «صار القمر أكبر ع تلالنا».

معدور: عوا عوا

غندور: وصارت الزغلولي

معدور: عوا عوا

غندور: تأكل عأيدي اللوز والسكر. . .

(يقرع الجرس)

عتمة، ثم ضوء.

- ٣ -

غندور: توصلنا إلى أمور بالغة الأهمية. . . لكن تبقى نقاط تحتاج إلى مزيد من التوضيح.
معدور: أنا أخفيت السكين في جيبي، وعندما اقتربت كان جسدها البض يلمع بياضه كالصبح
غندور: أوضح!
معدور: سلمتني مفاتيح المخزن وذهبت
غندور: أوضح!
معدور: في تلك الليلة كان الجنرال غائباً. . . وحصلت المعركة. . . أغلقت المتاجر والصيدليات الأفران ومحال الفاكهة والخضار والمطاعم والمكتبات. . .
غندور: أوضح!
معدور: اشعلت فانوساً ولوحت به للسفن. . .
غندور: أوضح!
معدور: جاءت الجيوش ولما جاءت انتصف الليل ولما انتصفت الجيوش دقت الساعة.
غندور: أوضح!
معدور: سلك الأطفال طرقاً فرعية، والنساء تمددن في الشوارع.
غندور: أوضح!
معدور: أنت كنت تتجسس للعدو. . .
غندور: أي عدو!
معدور: في المتراس الأول كان ينبت العشب. . . في المتراس الثاني كان المسلحون يضاجعون غلاماً. . .
غندور: أوضح.
معدور: العدو دخل المدينة. . . وكنت أنت دليله. طلى الجدران كلها بلون واحد. . . وطلى النساء بلون واحد. . .، والأطفال بلون واحد والأصوات بلون واحد. . .
غندور: وكيف راحوا يتنفسون. . تكلم. . هذا مهم. .
معدور: عندها جاء العدو الآخر. . دخل المدينة وكنت أنت دليله أيضاً. . غيّر الألوان. . طلى الجدران كلها بلون آخر، وطلى النساء بلون آخر. . . والأطفال. . .
غندور: وكيف استقبلوه؟. . تكلم!. . هذا مهم!
معدور: أنا كنت أهتف بالصوت الأول للعدو الأول وبالصوت الثاني للعدو الثاني
غندور: والثالث؟ والرابع؟ والخامس؟!
معدور: في تلك اللحظة ارتفعت أعلام كثيرة. . . وحدثت بلبلة. . . تراجعت الأحصنة. . . وانخفضت آذان الحمير. . . وباض الدجاج في أعالي الشجر. . .
غندور: لنتفق على شيء: من باض على من؟

معدور: في تلك اللحظة أطل القائد رقم واحد من الجنوب والقائد رقم ٢ من الشرق، والقائد رقم ٣ من الغرب، وبقي الشمال منتظراً على الطرقات يلوح بالأعلام واليافطات! سحلب! مانغا! عصير! جزر. بندورة.. حرية! ديمقراطية... خس... وامتلأت الشرفات بالمكبرات.. وبالمناديل وبالصور...

غندور: هذه خيانة! (يستدير وحده في شبه مونولوج. بطريقة مسرحية...) أشم رائحة الخيانة.. (مقطع من شكسبير)...

معدور: القائد رقم واحد هو الذي لم يطل من الجنوب... وكاد أن يطل القائد رقم ٢ من الشرق فغير رأيه، والقائد رقم ٣ اغتالوه وهو يسرح شعره في السيارة.. من الشمال تدفقت عربات الخضار والعدس والدجاج...

غندور: رائحة الخيانة (والمقطع إياه من شكسبير) لكن لا بأس أوضح!

معدور: القائد العام للقوات المسلحة انتحر.

غندور: من أخبرك بذلك!

معدور: قرر أن يعيش ويأكل ويرعى عشب القصر...

غندور: وبعدها؟

معدور: وعندما قرر أن ينتحر...

غندور: وبعدها..

معدور: قرر... أن يحب عدويه..

غندور: مخابرات مركزية!

معدور: أنت تتعمد إلغاء دوري..

غندور: عندما دخلوا إلى بيروت كان الجنرال الأول دليلهم.. صرخت العائلات آخ! إنه عميل مندس ثم صرخت العائلات آخ! إنه المنقذ.. ثم صرخت العائلات الآتي أعظم!.

معدور: لم أكن هناك...

غندور: اجتمعوا تحت الأرض. تحت الأرض..

يرن الجرس

عتمة، فضوء

- ٤ -

معدور: هل نبدأ

غندور: أنا بكيت طويلاً...

معدور: غيّر... غير!

غندور: أنا لم أبك طويلاً

معدور: غير! حول!

غندور: عندما كنت أستحم في الطابق الأخير بدأ القصف. . .

معدور: غيِّرا حول!

غندور: عندما كنت أقطع الشارع أصابت رفيقي رصاصة. . . ولما أصابته. . . أصابته. . .

معدور: غيِّر! غيِّر! ما بالك لا تلتقط الموجة؟!

غندور: اجتمعوا تحت الأرض. . .

معدور: عال! ها هي. . . نبدأ إذاً. .

غندور: كان المدخل مسدوداً بأكياس الرمل والأحذية وعلب السردين

معدور: هل أحضرت الأحذية معك؟

غندور: نظرت من ثقب الباب فوجدتهم. . لكنني لم أرهم. . .

معدور: ولماذا رأيتهم؟

غندور: فقست زر الكهرباء عليهم فاغمضوا ثيابهم. .

معدور: هل رأيت عيونهم؟

غندور: قلت ها هي اللحظة التاريخية التي تنقذ العالم وصرخت. لم يلاحظوني، ولم يسمعوني، ولم يحسّوا بي. .

معدور: هل كانوا موجودين فعلاً؟

غندور: لم أرك في أول الأمر. . لكن عندما تثاءبت عرفت يديك، وكانتا من خبز يابس. .

معدور: ولماذا كانوا موجودين فعلاً. . . هذا مهم؟

غندور: صرخت قلت ها هم ملح العالم وسأنقذ العالم من الملح. ولم يلاحظوني ولم يسمعوني ولم يحسوا بي، كانوا يغمضون أظافرهم في بداية الاجتماع. . ثم راحوا. . .

معدور: والجنرال كان بينهم؟

غندور: كانوا يحدقون أمامهم وراح بعضهم يأكل الطاولة، وبعضهم الكراسي، والآخر الورق، والآخر البدلة، والآخر اللَّمْبَة. . . من دون أن يلتفت أحدهم إلى الآخر. .

معدور: أكملْ! أكمل!

غندور: كانوا مشغولين بجهازهم الهضمي. صرخت وقلت يا ملوك الذاكرة سأخلصكم، ولم يتذكر أحد ما أكل اليوم ولا انْ نام البارحة، ولا ما أحزن، أو أفرح، أو قتل، أو ذبح، ولا أقرباءه، ولا أصدقاءه، ولا أعداءه، ولا جبله، ولا ساحله. . .

معدور: أكانوا ما يزالون مجتمعين؟

غندور: قلت ها هي اللحظة الحاسمة ورأيتك. . . كان وجهك كصحن مكسور. . .

معدور: هل أحضرته معك!

غندور: عندها سحبت سيفي وهتفت وقفزت إلى وسط الطاولة وسألت: من منكم لم يطلع إلى الجبل؟

وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم لم ينزل إلى المدينة؟ وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم ميت؟ وانتظرت: لم ألق جواباً. من منكم لا حيّ ولا ميت. من منكم حي وميت. ولم ألق جواباً. من منكم كان هناك؟ عندها اقتربت من الثعلب وكان يعرف ما بي ولا ينسى. نظر إليّ ثم أطرق فوقعت من فمه أضراس ذهبية ومن عينيه حبر ثقيل، وهم أن يراوغ قبل أن أطعنه وأجعل الآخرين يضحكون ويستلقون على ظهورهم من الضحك. هو حمل رأسه وأعاده. اقتربت من الحمار وكان أنيقاً ولمّيعاً وحليقاً حتى أذنيه، ومسنّاً من شدة الفرح والتفاؤل. نهزته بالسيف فغرد كالبلبل. . . اقتربت من الخنزير وكان مستحماً لتوه على ما بدا لي من رأسه، وعنقه، وقبة قميصه المنشاة، ونظارتيه الحكيمتين. كان يمضغ أوراقاً وكرتوناً وأقلاماً ومحابرَ وساعاتٍ بطريقة مهذبة وأصولية. هبهب الكلب. عندها رفعت يدي ولمع السيف في عينيه الذليلتين. قفز إلى الطاولة وبرك عند قدمي مطيعاً. رفسته في وجهه ولم يتحرك. أدخلت حذائي بين فكيه ولم يتحرك. دعست على ذنبه ولم يتحرك. ضربته بين عينيه فنبح نباحاً جعل كل الموجودين، الموتى منهم والأحياء، الغائبين والحاضرين، ينبحون مثله، وجعل الحراس والمسلحين حول المبنى ينبحون أيضاً ويصيحون ويطلقون أعيرة نارية وقنابل ومدافع في كل اتجاه. أدخلت يدي في زلعومه ورحت أسحب ففاضت صور ورسوم شهداء ونساء وأطفال وأولياء وقديسين وخطب جاهزة وشرائط كهرباء واتفاقيات معقودة وشيكات مزورة وشيفرات سرية. نظرت إلى البغل ولم أشفق عليه، ذبحته حتى وصل دمه إلى الطبقات العليا والسفلى وشرب منه المسلحون والحراس وانتشوا وقاموا إثرها بمذابح وفظائع جعلتهم يأخذون الصور التذكارية بين الجثث برؤوس عالية ونبيلة.

معدور: والقرد هل كان بينهم؟

غندور: سحبته من قائمتيه فسقط السيكار من فمه. بطحته على ظهره فتغاوى وتقلب وانقلب على بطنه فضربته في أسفل ذاكرته، فَتَدَرْكَبَتْ اسطوانات عتيقة وجديدة وقداحاتٌ وصور لعبده الحامولي وفرانك سيناترا وشكوكو ومحمد علي باشا وهتلر والأمير بشير ونابليون وطانيوس شاهين. . .

معدور: قلت أنهم كانوا نياماً. . .

(يقرع الجرس)

معدور: ستوب! نسيت أن أسجل هذه الوثائق! أعد! وحرفياً. . .

(يدير المسجلة)

نبدأ! مستعد؟! إذن!

(يشير عليه برأسه بأن يبدأ).

غندور: طلعت من الوادي أمور مظلمة، لا يعرفها غيب ولا يمسها سؤال. . .

(يوقف المسجلة)

معدور: هذا شريط آخر. حول

(يدير المسجلة)

غندور: كان وديع يحب السحلب والمحلب والمعلب وفطائر يسلقها. . .

(يوقف المسجلة)

معدور: هذا شريط آخر. حول

غندور: عندما كان المدخل. . .

معدور: مسدوداً. . . عال! أكملْ!

غندور: بوديع الصافي. . .

معدور: بصوت عالٍ! بلياقة بدنية عالية!

غندور: عندما هرب الجنرال نسي علبة السردين في. . .

معدور: نظرت من. .

غندور: زر الكهرباء. . .

معدور: اللحظة التاريخية. . .

غندور: جهازهم الهضمي.

معدور: أكانوا لا يزالون مجتمعين. . .

غندور: من لم يطلع إلى الجبل

معدور: من لم ينزل إلى الوادي

غندور: حي. .

معدور: ميت. .

غندور: حمل رأسه ولم يعده. . .

معدور: الحمار!

غندور: خطب جاهزة وأولياء سحبته من قائمتيه من ذاكرته تدركبت. . الحامولي. . نابوليون. سحلب. عصير. يوسف وهبه.

(يعلق المسجلة)

ليلة الوداع، يا طيرا طيري يا حمامة. . . جفنُهُ عَلَّمَ الغزل. . كرسي الاعتراف، أمينة رزق. . الحامولي. . عصير. . سحلب. . سحلب. . خشب. . . يا سيدي أمرك، أمرك يا سيدي. . .

يقرع الجرس. .

عتمة. ضوء

ـ ٥ ـ

غندور: قتل الأول وهو يقرأ الجريدة.

معدور: والخامس؟

غندور: لم يقتل قبل أن ينتهي من حلاقة ذقنه

معدور: والأول؟

غندور: كان يفكر بسقراط وهو يشتري كيلو لحمة.
معدور: والخامس؟
غندور: بعث إلى قاتله برسالة يحذره فيها من الأعداء
معدور: والأول؟
غندور: تمدد على فراشه وأبقى الباب مفتوحاً
معدور: تذكر!
غندور: كان اسمه حسين. كانت سنواته الثمانون تفيض عليه
معدور: أي!
غندور: عندها دخلوا. تقدم واحد منهم وقبل يده. تقدم الثاني ولثم أصابع رجليه. الثالث جثا وبكى أمامه. جاء الرابع وطعنه ثمانين طعنة دفعة واحدة. كل سنة من حياته بطعنة. ثم جاء الخامس وطعنه طعنة في كل طعنة، ثم طعنتين وثلاثاً في كل طعنة. . .
معدور: وهو؟
غندور: أفاقت كل ذكرياته مرة واحدة. كل طعنة بلحظة. كل لحظة بيوم. كل يوم بأسبوع. كل أسبوع بليل. كل ليل بقمر. كل قمر بنهر. كل نهر بسنة. كل سنة بطفل يهرب من المدرسة يحمل كتاباً ينساه ثم يتذكره. كل طفل بشجرة. كل شجرة بألوف الطيور بألوف الموتى. وكل الموتى بألوف مؤلفة تقطع الشوارع حاملة البيارق واليافطات وعينها تلمع بشموس وكلام آخر. . .
معدور: ستوب! أهذا كل ما تتذكره؟
غندور: (مكملاً) لكن لمعت طعنة بين الطعنات. ارتفعت في الغرفة كقديسة، اتسعت، وعندما اتسعت زَرَبَ منها جدول. جدول فتح النافذة الأولى، فالثانية، ثم الخزانة، ثم الباب الأول فالثاني فالثالث ثم السلم، ثم الشوارع، ثم المدن، المدينة، ذات الثمار، ذات الذهب، والمصانع. . . ثم الفاكهة. . .
(يجثو يتمدد عليه. أو يلتصق به)
معدور: اسكت! هس! بس!
غندور: ثم بيروت. ثم طرابلس. بيروت. بيروت. بيروت. صيدا. ط ر ا ب ل س. ب. ب. بير. صي. زهوة. حسين. ابراهيم. سناء. الجنوب. الشمال. . .
(يتحول كلامه همهمة. همهمة فصراخ)
يضع غندور يده على فم معدور.
معدور: كفى!
(حالة رعب)
كفى!
غندور: واحد! خمسة. عشرة. مئة ألف. الجولة الأولى. الثالثة. العشرون. تشرين. نيسان.

حزيران. شكيب. شكري. خالد. انطون. ٨٢، ٨٣، ٨٨، فؤاد. بول. حسن. أحمد. حسين. مروة. حسن. رشيد. سليم. بشير. كمال. عاصي. بيروت. الشام. بغداد. حلب. عبد الحليم. فريد. الياس الأول. شكري. أنور. .

(ينزع يده عن فمه)

معاً: طعنة بين الطعنات. طعنات في الطعنة. طعنة اول. ثالثة. مئة. ألف.

(يخفت الضوء ببطء)

طعنات. طعنة. مئة. ألف. مليون. . .

هس. هس! س! س! س. . . . .

يقرع الجرس

- ٦ -

غندور: لماذا لا تريد أن تقول شيئاً حتى الآن!

معدور: لماذا لا تريد أن تقول شيئاً حتى الآن!

غندور: لماذا قلت عندما أردت أن لا تقول

معدور: لماذا لم تقل عندما أردت أن تقول

غندور: لماذا قلت ولم تقل ما أردت أن تقول

معدور: لماذا قلت ولم تقل من لم ترد أن تقول

غندور: لماذا؟

معدور: لماذا؟

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

غندور: أنا أذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أذكر وأنت؟

غندور: إذن! هل نبدأ؟

معدور: إذن! هل لا نبدأ

غندور: عال! هل توصلنا حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض؟

معدور: لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض

غندور: إذن! هل نبدأ؟

معدور: إذن. هل لا نبدأ؟

غندور: عال! توصلنا حتى الآن إلى نقاط بالغة الوضوح

معدور: عال! لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط بالغة الوضوح!

غندور: لماذا؟

معدور: لماذا؟

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

غندور: أنا أذكر وأنت؟

معدور: أنا لا أذكر وأنت؟

غندور: إذن هل نبدأ؟

معدور: إذن هل لا نبدأ؟

غندور: عال! . . توصلنا حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض وبالغة الوضوح!

معدور: عال! لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط بالغة الغموض وبالغة الوضوح

غندور: لماذا!

معدور: لماذا!

غندور: تفضل!

معدور: تفضل!

غندور: أنا أذكر وأنت!

معدور: أنا لا أذكر وأنت

غندور: إذن هل نبدأ!

معدور: إذن هل لا نبدأ؟

غندور: عال! توصلنا حتى الآن إلى نقاط غير بالغة الغموض وغير بالغة الوضوح.

معدور: عال! لم نتوصل حتى الآن إلى نقاط غير بالغة الغموض وغير بالغة الوضوح.

غندور: لماذا!

معدور: لماذا!

(ببطء يخفت الضوء. العتمة. ثم مشهد يبدأ صامتاً ثم!)

معدور: كنا معاً في جنرالين

غندور: كنا جنرالين في جنرالين.

معدور: كنا جنرالين في جنرال واحد.

غندور: كنا جنرالاً واحداً في جنرالين.

معدور: كنا جنرالاً في جنرال.

غندور: كنا جنرالاً يسعى إلى جنرال.

معدور: كنا جنرالاً يهرب من جنرال.

غندور: كنا جنرالاً يبحث عن جنرال.

معدور: كنا جنرالاً يأكل جنرالاً .

غندور: كنا جنرالاً لا يريد أن يكون جنرالاً .

معدور: كنا جنرالاً لا يريد أن يكون سوى جنرال .

غندور: كنا . .

معدور: جنرالاً . .

غندور: لا

معدور: يريد

غندور: أن

معدور: يكون

غندور: كان

معدور: هس!

غندور: بس!

معدور: نص!

غندور: هس!

معدور: هل نبدأ؟

غندور: هل لا نبدأ؟

معدور: إذن!

غندور: إذن! أرني أسنانك!

(يفتح معدور فمه)

عال! أرني أذنيك .

(يقرب معدور أذنيه)

عال! أكلت فاصوليا اليوم! عال! افتح يديك

(يفتح معدور يديه)

لماذا لم تقتل أحداً اليوم؟ عال!

معدور: جنرال

غندور: يريد

معدور: جنرالاً

غندور: أن

معدور: يكون

غندور: يكون

معدور: جنرالاً

غندور: أو
معدور: ان
غندور: لا
معدور: يكون
غندور: هس!
معدور: بس!
غندور: نص!
معدور: أتوكَ
غندور: يجرونَ
معدور: الحديدَ
غندور: كأنّما
معدور: أتوا
غندور: بجيادٍ
معدور: ما
غندور: لهنَّ
معدور: قوائمُ
غندور: هل نبدأ؟
معدور: هل لا نبدأ!
غندور: إذن، أرني لسانك
(يفتح معدور فمه)
عال! قرِّبْ رأسك.

(يقرب معدور رأسه. ينقره عدة نقرات)
عال! لماذا لم تفكر كثيراً اليوم! عال! استدر.
(يستدير)
عال! إلى اليمين.
(يستدير إلى اليمين)
عال! إلى اليسار.
(يستدير إلى اليسار)
عال! بانكو!
معدور: مكبث

غندور: مكبث

معدور: بانكو.

غندور: مكبث. بانكو.

معدور: بانكو. مكبث.

غندور: كيف كان لماكبث أن يصبح رئيساً لهذه الدولة دون موت دنكان، أو تنازله عن العرش، وذلك أمر مستحيل من الناحية الدستورية؟ إذن استحوذ ماكبث على كل شيء. المجد، السلطة، والمرأة. أنا طعنت دنكان لأني كنت متحاملاً عليه، ولكن هل موته يخدم نجاحي الشخصي؟ لن أكون أرشيدوقا أو ملكاً، هكذا تنبأت الساحرات، ولكن قلن لي إني سأكون على رأس سلالة من الأمراء والملوك ورؤساء الجمهورية والمستبدين.

معدور: لقد سمعتك أيها الخائن.. لقد رحت ضحية خديعة سريعة.. أيها الخائن أهذا جزائي على المعروف الذي كنت سأسديه لك

(يغرز الخنجر في قلب بانكو)

معدور: (وهو يشهق) يا إلهي سامحني.

غندور: أين هم هؤلاء الملوك.. سيموتون معك وفيك.. غداً أنصب ملكاً.

هتاف: يحيا مكبث تحيا مليكتنا المحبوبة.

رجل ١: عندما كان الطفل يحمل البطا...

(يتجمد)

رجل ٢: عندما كان البعوض يغطي نصف المدينة كان النصف الآخر...

(يتجمد)

رجل ٣: أوقفوه وعندما أوقفوه سحبوا لسانه وعز...

(يتجمد)

رجل ٤: أوقفوه و...

(يتجمد)

رجل ٥: كان ثقب الباب ضيقاً نظرت كانت المرأة في...

(يتجمد)

رجل ١: عندما أوقفوه/نصف القرية/المرأة لسان ثم/عارية/وفي الرصاصة/

رجل ٢: لماذا تريدون منا ما لا نريده منكم ولا نريده منكم ما لا تريدونه منا وما منا ما ليس منكم ولا منكم ما لا نريده منها ولا منا ما لا نأتي إليه وما لا يفضي إلى الشارع وما لا يفضي إلى الشاعر وما لا يقتصر على الآية، والآه، والاوه، ولماذا نرفع قبضاتنا ولا ترفعون قبضاتكم أمام القناص والقنّاص والرفاص وما يقطر من الشهيد والوعيد والرعديد وما يطلع من النفط ومن الماء المقدس والشوربا والمهلبية والجزر...

(صوت دف موقع)

رجل ٣: والآن يمكننا أن نقول أشياء لا يتصورها العقل ما رأيك؟

رجل ٤: طز!

رجل ٣: والآن يمكننا أن نتنشق الهواء بيدين مفتوحتين. ما رأيك؟

رجل ٤: طز!

رجل ١: عندما كان الطفل يحمل كيس البطاطا كادت أن تصيبه رصاصة في رجله، لكن الرصاصة حولت مجراها. فأصابت رأس البطاطا ما رأيك؟

رجل ٤: طزين!

امرأة: نعم! تعريت أمام الجنود والمسلحين فاهتاجت بنادقهم وخوذهم ومناخيرهم وكادوا يشهقون من المفاجأة، لكنهم ناموا.

رجل ٤: برافو! من أخبرك؟

غندور: هل توصلنا إلى شيء؟

معدور: برافو، من أخبرك؟

رجل ١: خذلوني! بالفعل خذلوني! أخذوا مني الويسكي والحشيشة وكوكنوا ولم ينظروا إلي.

رجل ٢: أنا لم يخذلوني كثيراً. المسائل نسبية. حملوني كيساً من الآذان المقطوعة وقالوا لي إصغ إلى بتهوفن.

غندور: هل توصلنا إلى شيء؟

معدور: برافو! من أخبرك؟

رجل ١: عندما قصوا يدي الأولى. . .

(يفك يده ثم يركبها ويلوح بالأصابع)

كنت سعيداً. فتحت منخاري وقلت ها هم رواد العهد الجديد. . .

رجل ٢: عندما قطعوا رأسي عدة مرات لم أصرخ سوى مرة واحدة. انتظرتهم في آخر الطريق وعندما هلوا نثرت عليهم السكر والبيض المسلوق والمرتديلا وقلت: ها هم منقذو العالم وخشعت أمام الرؤيا. كان رأسي قريباً جداً مني.

(يحمل رأسه ويضعه على كتفه).

رجل ٣: أنا لم يقتلوني إلا مرة واحدة، فشعرت بالتعاسة.

رجل ٤: قطعوا الشجرة الأولى، فنزفت كفي اليمين. قطعوا الشجرة الثانية، فسقط لساني كسيجارة، وعندما ربطوني وأشعلوا في النار، مجدت الخالق على نعمه وعطاياه وجمال كائناته.

رجل ١: خذلوني! الويسكي. . . الحشيـ. . .

(يتجمد)

رجل ٣: يدي المقطو. . .

(يتجمد)

امرأة: اهتاجت بنادق. . .

(تتجمد)

رجل ٢ : عندما قصوا. . . الـ. . .

(يتجمد)

رجل ٣: أنا لم

(يتجمد)

رجل ١ : خـ. . .

(يتجمد)

رجل ٣: يد. . .

(يتجمد)

امرأة: اهـ. . .

(يتجمد)

رجل ٢ : عند. . .

(تتجمد)

رجل ٣: أن. . .

(يتجمد)

تختلط الأصوات:

الجميع: ه نا خ آه عند ها نا اخت رب. . . قط. . ره. . ه. . ن. . قص. .

يرن الجرس

قصة

انجذابات على أبواب مراكش

المعطي قبال

قبل أن أُرتِّبَ الخَطوَ على إيقاع الرِّيح، أقِف وأخاطِب الأفقَ الواطِىء يَتماوج سرابهُ: أنتَ نَظيرٌ للمَجْلى، أين هِيَ مراكش، ومِن أيِّ بابٍ سأدخـل الحَميَّة؟ من باب الـرُّبْ؟ باب الخميسْ؟ باب تَاغْزوت؟ ولما تُفضِي الأبواب إلى الأبواب، في أيَّةِ خارطة أقرأ المكان والزمان؟

هناك، تكتب الصدفة، وبضربات خط غيبيَّة، الغرابة البهيَّة للمدينة: تَجرفك المتيهة، وتُجنّ بالـدوار العـابـر للفُقدان. لكن تَعلُّقْ بعَرَبْسات الصَّخَبْ، حيث يتكلم الأطفال لغات العالم. يُرتِّل العميان في إيقاع مسكور كلمة «على الله»، يشتدُّ شطح الطبول والصناجات. أما الحمام، الثعابين، القردة، وحمار «جامع الفناء»، فيُعمِّرون بحضورهم، بصمتهم قولاً هائماً يُضيع سَامِعه في أحلام يَقظة. ثم هناكَ «جاذبية» سَبعةُ رجال، أسيادَ المدينة وخُدَّامها، القادرون على أَسْرِ الزائِر وتسريحه بحسب رغباتهم المقدَّسة: في الجِهات الأربع، تسهر أضرحتهم على راحة الأحياء والموتى. ولربَّما تحقَّقتْ شفاعتهم في حقك إن مَارستَ طقس الزيارة: على مدى سبعة أيام، وتبعاً لطقس هو سفرٌ في خارطة العِشق والـرغبـة، يَجد المريد نفسه في اليوم السابع خارج المدينة، ولربما استسلم لِترامِيها. سبعة رجال، سبعة أرواح، سبعة أيام . . . مَسيرٌ فيه يُكابِد المريد قسوة الْمَا ـ بيْن: ما بين الصمت والكلام، ما بين الاستِهـلال والختم، ما بين انبثاق الشوق وتَحقق الرغبة. كل ذلك والحواس مسكورة بروائح الصَّندل، الكافور، العنبر والرِّيْحان.

أرى مراكش مخطوطاً كتِبَ بالصَّمغ؛ رَقّاً انطبعت عليه انفِتَاقاتُ الدهر. فصوله هي هذه الأبواب العديدة التي تَنْقُل الخُطى إلى كل الجهات وإلى اللاّمكان. وتلبية لِنداء هذا الأخير، أَلَمْ أكتُبْ بقولي المشرَّد وأقدامي الحافية تِيهي وترحالي، مُرشِدي في ذلك جنون والدتي؟ . . ذات مساء، لما استقرَّتْ حُمرة المغيب على النخيل، حملتُ زادي، اجتزت «باب أكْنَاوْ» ألقيتُ نظرة أخيرة على البوابة التي

طُلِقت بها سابقاً رؤوس المُنشقِّين والسّائبين، حيَّيْتُ نَفَسَ الأسطورة الساكن بالأسوار، وخرجت مِن المدينة.

«بَالاك»! أنا ذاهِبٌ في اتِّجاه خطِّ الذُّرَى! وفيما طريقي، سَأبرقُ في عيون المُعمَّشِين، وبفضل خنجمتي، سأمتصُّ دَمَ أصحابِ السُّوَرات والمكتئبين. . «بَالاَكْ»!

أما الآن وقد اخترقت الطلقة جنوني المقدس، وبعثرت تيهي انتهتْ الحكايات اللانهائية التي كنتُ أحبُّهَا في واضحة النَّهار أو عَند المَغيب، فيما عيون حَيَارى. حِكايات أطفالٍ عُثِرَ عليهم في صناديق عائمة، ثم يُصبحون ملوكاً، غيلاناً يقتلِعون الأكباد والقلوب. أما حكايات التيفوس، المالاريا، الطاعون التي كنتُ أقرأها في مرآة الأيادي، فتنتمي الآن لزمنٍ آخر، لربَّما هو زمن الموت. وكيفَ الحَكْيُ عن فُقدان تِلْك الأجساد الموشومة وعن شذاها العنبري؟

أنتَ نَظيرٌ للمَجْلى وأين هِي مراكش؟

هنا في الأمام ـ جنوب أم شمال؟ يَنْثُر السَّهل خرابه، ومن حين لآخر يرتفع حلزون غباري يَلتفُّ حول نفسه، ثم يتدحرج بسرعة لينْدثِرَ في الأفق. في الخلف، يُرجِّعُ الريح أصداءً تشبه طَرَقَات حوافِر. إنهم يقتربون. فرسان شرهون، يشتهون سَفكَ دَمِي، وغرس رأسي على حَرْبة. معتزُّون بأخذِ ثأرِ قائدهم المُهانْ. يقتربون، ليس في ذلك أدنى شك. لكن ـ وَمَنْ يَدري ـ لربَّما وصلت إلى مُراكش؟ أو كما جَاء في رؤيا ذلك الفجر الرّمادي، سَأتخطّى القبور، أنزلُ صوبَ الصخور لأفْنى فِي تَرنُّح الموج. نعم سأذهب بعيداً، لكن ستبقى في ذاكرتي، أيَّتُها الأم، الفُسَيفساء المُتخضِّبة لِصوَرِك، لمَّا كنتِ تحدثينني عن القَيْظِ، عن الجراد الكاسِحْ. أو لمَّا كنتِ تُحاوِرين الثعابين ـ وقد اجتذبتهم رائحة الصوف ـ مُناديَّة لهم بأسْمَاء «سِيدي قَرُّوش»، و«سيدي مْعَاشُو».

وتشتعِلُ في ذِهني الصور: «ادخُلْ حلزون الغُبَار، رتِّل أمَانيك، وفي الدورة السَّابعة اغرس خنجرك في قلب الأرض، وستخرج «عائشة قنديشة»: الشعر مَسدول، العين لامعة، فاتِنة وراغبة، اطلبْ إليها ما تشاء، وسَتحقِّقُ رغباتك!!» مجنونة، كانت والدتي مجنونة.

منذ أن تزوجتْ في سن الرابعة عشرة لم تُغادِر مَنْسجها إلاّ لِتَضعنِي. أمرها وَالدي بألاّ تتوقَّف عن نسجِ سجَّادات، وحده كان يعرف ثمنها. وهكذا أصبحت أسيرة لِمنسجها. يومَ بَاغتْتُهَا وهي تخاطِب ألوان الصُّوف، قلت في نفسي إن الاختِيال أصبح أنيسَهَا: «اللَّون الأحمر مِرآة لِبكارة عذارى الأطلس؛ الأخضر لون التَّماسيحْ، الأسود ملجأ للصمت. . . اختَلطتْ الألوان واقتربت السَّاعة! لِم لا؟ أليسَتِ البغلةُ حَابلاً؟ ألَمْ ينطِقْ الجنين بكلمة «تْفُو» في بَطنِ أمِّه؟ ألاّ يبدو الدَّم على واجهة القمر؟ . . .».

في البداية كانت سَجاداتها منقوشة بترسيمَات فَسيحة وأنيقة، لم تَلبث أن أخذت أشكالاً غريبة أثارت فزعي.

كان ذلك في العام الذي يُسمُّونه «عام الجُوعْ»، حيث عَاث الجرادُ في الحقول، شقّقَ القيظ الأرض وحمل الريح رائحة الموت: ضربت المالاريا، السُّعال الديكي، الحَصْبة الناسَ على غير عِلم منهم. و«غُرسَتِ» الجُثث في كل مكان.

«ما الغريبُ إنِ استحالت الأرضُ مَقبرة؟ ألسْنَا مِن رماد وسنعود إلى التراب؟ ألَمْ يَقلَّ الهدِيلُ وتكاثر الطنين؟...».

وقـالت لِي: «حَان الوقت لِكي تتوحَّد بجسد الجنون. حاول أن تَجعل مِن ظِلِّ كلامك مَلجأ للمرضى وللحَيَارَى. أفلِتْ، فتطواف الموت هُنا جارف..!». لمستُ في نبرات صوتها، في تَجشُّئِهَا همْسَ الشيطان ونَفَسَه الغاوي.

أدرتُ ظهري إلى الشمس مساء، واجهتها صباحاً. تهت، غَازلت الصمت وسقوط النُّجوم. لَكَمْ هو جميل الفراغ بعيداً عن الأم. ماذا يُمكنني قولُه عن الأجساد اليابسة، عن الحروب القبليَّة، عن حمـلات العسكـر الفرنسي ضِد البلاد الجريحة، سِوى أنها دفعت بالنَّاس إلى طلبِ رعاية الصُّلاح والأولياء. وفي رطوبة قُبَبِهِمْ، صُغتُ شَطْحِيَّ الأعْظم. لِمَ لا يلتفُّ الناس حول خوارِقِي مِثلما اعتقدوا في «طَيَران» سِيدِي أحمد الطيَّار، الذي كان يُصلِّي صلاة الفجر بمكة، صلاة العصر بالقدس، ويعود إلى تِلمسـان ليصلي صلاة المغـرب؟ أو في خارقة سِيدِي بُوسَلْهَامْ الذي كان يَجرُّ البحرَ بحركة مِن سِلهـامه! «أنتم الأغنياء بِفقركم، موتى وأنتم واقِفون، اسمعوا، واتركوني أجْعل مِن آذانكم مِجرتي العميان، المجذومون، المصابون بِالصَّرْع، سَيجدون دواءهم في طلاسِمي البَلسميَّة. وقد حان الوقت لِقضم الصبَّارْ، للتـدحـرج على الجمـر، لشـرب المـاء وهـو يَغلِي، للدخـول في إيقـاع الـطبـول والصنْاجاتْ...». سمُّونني مَجذوباً، تخترقه نفحات مِن الجنون.

شَعْشعتُ رائِحـة البُـراز والمـرض برائحة البخور والجَّاوي؛ أثملت حواسهم، علَّقت صمتهم بكلامي، أيْقظتُ صور الهولِ في سُهَادِهم.. إلى أن شعرت أن سِحري أصبح ملجأهم الآمِن. مِنهم من رسمت له بالزعفران على قِشرة رُمَّان خطوطاً مُنكسِرة، مِنهم مَن طَالبته بطهو جلد القنفذ في مَاء الموجات السَّبع، واحتِساءِ جرعات مِنه قبل النوم لِعلاج العنَّة.

رغبة الانعتاق تملأ العيون. أحسُّها بخاصة في عيون النِّساء، وفي نداوة أيديهن المطلية بالحناء. ولم ألبث أنِ اندسَسْتُ إلى تهيُّجهِنَّ. كنَّ متأهِّبَاتْ للعطاء دون حِساب. من بين الأجساد المرتجِفة التي توحَّدتُ بسرها الصامت.

أعرف جسداً أكثر كهرمانيَّة وفوراناً مِثل ذلك الجسد الذي لم يَتَيَسَّر لِي معرفة اسم صاحبته.

كنتُ أرغي كعادتي وسط الحشْدِ المُنشَدِه بتباشير القيامَة التي كنت أعلن عن قُرب حدوثها، لمَّا امتلأ نظري بحضورها. انشقَّتْ مِن وراء حِجابها حيرة غير مُسمَّاة، لبراءة جسدٍ غير مُشبع. كانت تقِف

إلى جانب امرأة أخرى تكبرها سِنّاً، عرفت فِيما بعد أنها كنّتُها. ما طاف بخيالي حين رأيتها كان ركضة مِن الشيطان. تلاحقت في ذهني الصور محمولة على ايقاعات الجذب.. جَسدٌ مُسيَّجٌ بوشمٍ مَكنون.. هذه مَتاهة وتلك مَسافة، وما بينهما ألغاز حيارى يتلاشى فِيها عِشقي الدفين. همتُ في الحشد: «قُرصُ السَّعدِ أراه مرسوماً على جِباه بَعضكم..». اقتربت مِنها، أخذت يَدها، وخاطبتها: «سَخاؤك لا يُقابله الجزاء نفسه. ما اعتقدته عُقراً ليس إلا وهماً. هل بإمكانِك أن تُضحي في سبيل عَتق جُسدك؟» أجابتني كنّتُها: «سيدي المجذوب، هِي قادرة على حملِ ثقلِ الهِبة وأكثر...». وأنا أفرِّكَ اصابع الفتاة بين أصابعي قلتُ للكنَّة: «هذا المساء، أجِّجوا نار المجمرة، بخِّروا البيت، هَيِّئوا جوخاً ابيض، عساليج من زعفران، حبات مِن ثمر وكافور. سآتي عِند تزاوج الخيط الأبيض بالخيط الأسود، وسأتوسط مَا بين ألمِهَا ورغبتها». دلَّتني الكنّة على البيت، أخذت الفتاة من يدها وانسحبنا. قبل أن افرّق الجمع، وحتى لا أخيِّب ظن الحاضرين، فرقت على البعض حَفنة مِن تراب نَسَبْتُه إلى ضريح سيدي الهادي بن عِيسَى! وعلى البعض الآخر تَمائم مَسْكوكة بنجوم أو بآيات قرآنية.

للِيلِ أحْيِي قُداسَ المَهْوى، لما تنطفيء النُّجوم في فراغ الأفق، أو تداعِب الخفافيش أجنحة الظلام. يُحدِث الصدى في المدى خسوفاتٍ رتيبة. وعن الكثافة تَنْبَجِسُ ظِلال راحلة، دحْرجات ناريَّة، تلاحقٌ نشوان... النار.. الدم.. الطهارة!

توجهت نحو البيت، واستقبلني لفيفٌ من الكلاب تبدو مِن خِفة حركاتها أنها مُروَّضة فقط على الافتراسْ. كان صوت العجوز كافياً لردع شراستها وتفريقها. على مبعُدةٍ من البيت، جَثتْ على قوائمها وهي تهرُّ. «سُمعة هذه الكلاب جَاوزت القرية يا سيدي... ابني، وهو قائد القبيلة، روّضها على الافتراس، إنه يثق فيها أكثر من بني آدم». ماذا؟ كيف؟ أنا في بيت قائد القبيلة؟! ما مصيري لو عثر عليَّ رُفقة زوجته؟لِلتّو تصوَّرت شخصاً جلفاً، ذا هيئة خشِنة، يَسْفُد ضحاياه بِمِحْراكٍ قبل أن يرميها في قاع بئرٍ. قلت في نفسي بأنه فات الأوان لكي أتراجع. ما بين الرِّبح والخسارة خَيطٌ رفيع تنقَّلت دوما ببهلوانية على ارتجاجه. وفيما كل مَرَّة، كنت أسقط واقفاً على رِجلي.

هذا المساء، عليَّ أن أهزم أنفةَ السِّيادة، أن أسمو بالذنب، أن أرسِّخ نُكهته المُرَّة في ذاكرة السلالات الباطشة، أن أنعتَ لها وَهَنَ الكبرياء وحجم الاحلام البريئة.

دخلنا الغرفة، وكانت مهيَّأةً كما أمرت بذلك. الشيء الذي أثار انتباهِي، وبالنتيجة هيّج حواسي، هو البياض. مِن طلاء الغرفة، إلى لِباس الفتاة، إلى جوخ السرير... براءة العراء تستدعي الهتك.

أفهمتُ العجوز بأن حضورها غير ضروري؛ وما أن انسحبت حَتَّى اقتربت مِن الفتاة. أخذت يديها، هَبَبْتُ نَفساً حفيفاً على راحتيهما، وطلبت مِنها أن تغلِق عينيها وأن تستسلم لايحاءاتي. لهذا السُّفور يَا رب أمدُّ رقبتي، وأتنازل عن حَظي مِن الآخرة! كانت أيةً: السَّاق مَجدولة، الصرَّة نابضة،

النَّحر خافق حلمٌ سَبيحٌ أصبحت فِيه سيّداً لِلْعُنْفُوَانْ. ليمتِ الزمن، وليمتِ الموت.

كنّا قد تَمرَّغنا في عمق الليل لمّا اهتزَّ البابُ تحت وطء ضربات عنيفة ومتلاحقة. القائد!!.. من وراء البـاب صرخ الرَّجل بأنه ليس بحاجة في بيته إلى وَليٍّ أو صَالحْ، وبأن زوجته إذا كانت عاقراً سَيطردها ويتزوج نِساء أخريات. أليست مَهمَّة الأم أن تبحث له عن أمٍّ أبنائِه. التقَطْتُ سِروالي، وقفزت من النافذة. أن أركض إلى أن أطرد المسافات، أو تلتقطني رصاصة خارقة: هذا ما فكرت فيه وأنا أعدو بمطاطية في اتجاه الفراغ. ولما انحدرتُ إلى مَا يُشبه غابة قزميَّة، حمل نسيم الصباح إلى مَسْمعي طلقة نارية تضاعف صداها في الجِهات الأربع. آهٍ عزيزتي! تألقتِ في تضحياتك الصامِتة. الطلقة التي أصابتْ براءتك اخترقت جنوني المقدس، وفي الوقت ذاته بعثرت تيهي. أمَّا الآن وأعرف أن الجياد تلاحق خَطوي، ـ ومن يدري ـ لربما عُدتُ عِند غبشة الصبح إلى مُراكش. لكن أين هي مُراكش؟

باريس

قصة

الشخص الثالث

ابراهيم عبد المجيد

. . والحكاية ان لي صديقاً أحبه يعيش في حي «كفرعشري»، تعودت أن أمضي عنده وقتاً طويلاً في ليالي الشتاء، ولا أتركه إلا حين ينتصف الليل.

أتركه وأقصد محطة الترام فوق بداية الكوبري الصغير الذي يسميه الناس «كوبري التاريخ»، فأقف منتظراً آخر ترام تأتي من المنشية لتقلني الى حي «المكس» حيث تسكن أسرتي.

المكـان حولي واسـع، لكن تراودني دائماً الرغبة في الهروب منه، والمكان حولي، رغم برد الشتاء، منعش، لكني دائماً أشعر أن في هوائه أشياء غامضة تتحفز للهجوم عليّ، وكثيراً ما أمسكت بنفسي واقفاً على أظافري مستعداً للجري.

يدهشني هذا الشعور فأظل التفت حولي. على يميني الشارع الذي يفصل ترعة المحمودية عن مستودعات القطن العتيقة العالية، ذات النوافذ الضخمة المغلقة بالليل، وأتابع الشارع وهو يفصل، أمامي مباشرة، شارع الترام، ليدخل في وسط حي كفر عشري، ولا أرى إلا صمتاً، وضوءاً شحيحاً أمام مركز قوات الاطفاء الساكن الذي لا ألمح احداً من جنوده، وخلفي مباشرة، فوق رصيف الكوبري، كشك سجائر يغلقه صاحبه مبكراً. وأعلو ببصري في الفضاء فأجد المنطقة كلها شديدة الظلام إلا من لمبات هامسة أعلى جدران مستودعات القطن. لمبات مخنوقة صفراء، لا يصل ضوؤها إلى الأرض. لكني أرى الأرض السوداء لامعة مغسولة دائما بالمطر، وأرى بقايا مياه الامطار المحبوسة بين مربعات البازلت الاسود، وأرى أخيلة غريبة تتحرك فوقها ولا أعرف مصدرها. أعود إلى نفسي فأجدني متحفزاً للهرب، والترام لم تأت بعد، فأتحرك إلى سور الكوبري الرخامي العريض الأملس، أرتاح بكفيّ عليه، وأنظر إلى مياه ترعة المحمودية الساكنة تحت الكوبري، وإتأمل البخر الابيض الذي يعلوها، وإتعجب ان يحدث هذا في الشتاء، واستدير في توتر، وادرك انني سأفشل للمرة المائة في الحديث الى ذلك

الشاب الذي يبدو في مثل عمري، والذي أجده كل ليلة، بعد ان انتهي من السهر مع صديقي، وأصل إلى موقف الترام. ذلك الشاب ذو الجاكيت الجلدي الاسود الواقف مثلي ينتظر الترام، لكنه دائماً يضع يديه في جيبي الجاكيت، وينكفىء برأسه إلى صدره في محاولة دائمة لاتقاء البرد الذي لا أشعر بوجوده، إذ أدرك انا ان مياه ترعة المحمودية ترسل الينا دفئاً اختزنته بالنهار.

لماذا كلما حاولت الاقتراب من ذلك الشاب رأيته يبتعد؟. حتى في الأوقات التي يبدو فيها ذاهلاً عني، أقترب منه، فيشيح بوجهه عني في اللحظة التي أكاد فيها أتكلم، ويمشي خطوات قليلة ثم يقف.

لقد حدثت صديقي الذي أحب السهر عنده فقال:

ـ كل ليلة تجد الشاب نفسه؟!

ـ اجل.

أمر غريب حقاً. ربما هو أيضاً يريد أن يتحدث معك ولا يجد الطريقة المناسبة.

وبالطبع لم يكن كلامه مقنعا لي. ولم اشأ أقول له أنني لولا رؤيتي لهذا الشاب كل ليلة لما وقفت انتظر الترام في هذا المكان. إنه مكان مليء بالحركة بالنهار، تمر به مئات المركبات من كل نوع، ترام، وأوتوبيسات، وعربات نقل كبيرة، وصغيرة، وعربات كارو، وعمال القطن، وعمال البحر، وعمال السكة الحديد، ويبدو انه، بالليل، حين تنتهي الحركة يحتفظ بروحها، فيبدو مرهقاً رغم اتساعه، مخيفاً رغم هدوئه. شيء مجهول مليء بالتوجس.

لم أقل لصديقي شيئاً من ذلك، وتركت الأيام تمضي، لا أنقطع عن زيارته، ولا أكف عن محاولة الحديث مع ذلك الشاب ذي الجاكيت الجلدي. ومضت تقريبا ثلاث سنوات فإذا بنا، ذات ليلة، ونحن ننتظر الترام متباعدين، ينضم إلينا شخص ثالث. رجل رأيناه قادماً إلى الكوبري على مهل، وحين اقترب رأيناه شيخاً هرماً لا تقِل سنُّه عن ثمانين سنة. كان يرتدي معطفاً أسود من الصوف، معطفاً طويلاً يصل إلى حذائيه، وكان له شعر رأس أبيض طويل منكوش، وشارب أبيض طويل منكوش ايضاً. لقد اقترب الرجل منا حتى إذا توسّطنا تقدم خطوة ليلمس السور الرخامي العريض للكوبري. لوهلة ظننا أنه سيجلس تحته يرتاح بظهره اليه، لكنه صعده فظننا وهو يصعده أنه سيجلس فوقه، لكنه وقف عليه، وقبل ان نندهش، أنا والشاب ذو الجاكيت الجلدي الأسود، الذي كان يتابع الرجل مثلي، والذي لا بد كان يشعر شعوري نفسه. رأينا الرجل يقفز من فوق السور الى ترعة المحمودية، وسمعنا صوت اصطدام جسمه بالماء، وأسرعنا ننظر فلم نر الا مياهاً ساكنة وظلاماً، ولم يعد هناك صوت من أي نوع.

□

انقطعت عن زيارة صديقي عدة أيام، وفكرت أن لا أزوره بعد ذلك أبداً، لكني لم استطع. لعلي

كنت اريد ان اسمع منه شيئاً عن الحادث الذي لا بد شاع أمره، فترعة المحمودية آسنة المياه، والجثة لن تظهر في مكان بعيد، لكن صديقي لم يتحدث في اي شيء قريب من الحادث فوجدت نفسي أقصه عليه.

ـ غير معقول!

ـ هذا ما جرى بالضبط.

ورأيت صديقي يقف فجأة، وينطلق في ضحك صاخب، ولا يكف عن النظر اليّ. في البداية رأيت عينيه تتـألقـان، ثم رأيتهما تتسعان بشكل لا يمكن تخيله. لقد بدا لي أنهما صارتا في اتساع الحجرة التي نجلس بها، وبدا لي وجهه مسخاً مثيراً للرعب.

لقد استغرق ضحك صديقي وقتاً طويلاً، حتى إذا هدأ لم أستطع أن ابتعد بعيني عن وجهه. تركته ولم أشأ الوقوف على محطة الكوبري. مشيت حتى «سيدي القباري» وهناك انتظرت الترام، حولي محلات الفاكهة المغلقة، وعلى الرصيفين عربات يد خالية ينام فوقها أصحابها، وتحت بعضها اطفال نائمون ايضاً، وأمامي «سينما الهلال» الشعبية يعلن افيشها فوق واجهتها المغلقة فيلم «أتيلا الجبار»، حيث يبدو جاك بالانس بوجهه الكشر ينقض ببلطة على جيف شاندلر ذي الشعر الابيض، الذي يرفع يده بالسيف يتقي البلطة، وقريب مني الفرن البلدي الجديد، أسمع أزيز نيرانه، وأسمع صوت عماله عالياً ولا أفهم كلمة واحدة مما يقولون، واسمع ضحكاتهم الطويلة الرنانة. وتعودت ان انتظر الترام، كل ليلة أزور فيها صديقي، في محطة سيدي القباري. لكني كنت أعرف أني أختلس النظر الى محطة الترام فوق كوبري التاريخ كل ليلة ايضا، لأرى ما إذا كان الشاب ذو الجاكيت الجلدي الاسود قد عاد أم لا. ودائماً كنت لا اجده. وظللت لا أجده حتى دار العام وانتصف شتاء جديد فوجدت نفسي أتقدم الى المحطة. رأيته واقفا بنفس الجاكيت الجلدي، وتذكرت كيف كان من الممكن ان نتحدث ليلة الحادث، وكيف اننا لم نتحدث، فقط تبادلنا النظر في هلع، ثم لم ننتظر الترام. مشينا واختار كل منا رصيفاً حتى وصلنا الى سيدي القباري، فتاه مني. هل يمكن ان نتحدث الليلة؟ تساءلت في نفسي، وقلت ربما، وسابدأ بالحديث عن انتحار العجوز.

ـ مساء الخير.

ورد علي بصـوت لم يصلني واضحـاً، ثم ابتعد وراح يمشي خطوات الى الامام وإلى الوراء متجاهلا وجودي تماما. لم أعاود محاولة الحديث، وقررت أن لا أفكر حتى في ذلك، ورحت اتأمل اتساع المكان واتساع الظلام واتطلع الى بخر الماء الابيض فوق مياه الترعة واتعجب، ثم انظر إلى أرض الشوارع السوداء المغسولة المطر، والمحبوس بعضه بين مربعات بلاطها البازلتي، واتساءل من اين تأتي كل هذه الاخيلة فوق الأرض؟ وارفع رأسي إلى الفضاء فلا أرى نجوماً ولا قمراً، وأقول لا يمكن ان

تصنع اللمبات الشحيحة أعلى جدران مستودعات القطن كل تلك الأخيلة، وظللت أفعل ذلك كل ليلة متعمداً تجاهله تماماً، حتى جاءت ليلة وجدت نفسي أقف فيها وحدي فوق المحطة. كانت تلك أول مرة أصل فيها قبل وصوله، رغم أني تركت صاحبي متأخراً عن الموعد الذي اعتدت الانصراف فيه.

بدا لي المكان موحشاً بحق، ولم استطع الوقوف وحدي. لا بد أني تعودت على وجود الشاب ذي الجاكيت الجلدي الاسود الذي لم أجده الليلة، وما كدت أخطو مغادراً حتى لمحته قادماً واضعاً يديه في جيبي الجاكيت، ويقفز برشاقة فوق بلاط الشارع، فداخلتني راحة غريبة، وزفرت بارتياح، ووقفت هادئاً إذ ملأني يقين غريب انه سيحدثني الليلة، حتى لو قال فقط مساء الخير، ربما بعد ذلك أعرف اسمه، ويعرف اسمي، فالصداقة تنمو حتى بين الانسان والجماد، وليس من المعقول أن يتجاهلني كل هذا الوقت، وأدركت لهفة الأب على لقاء ابنه الضال، وأحسست بصدري ينبض بسرعة متأهباً لاحتضانه، لكني رأيته يتمهل، وينظر اليّ متردداً كأنما يهم بالتراجع، ثم رأيته يتقدم بعزم متجاهلاً وجودي، ووجدت نفسي أتابعه كشعاع ذاهل، حتى رأيته يقترب من السور الرخامي العريض للكوبري، ولا أعرف لماذا في هذه اللحظة سمعت ضحكات صديقي، ورأيت عينيه تتسعان بحجم الحجرة، لقد كانت لحظة أقصر من احتباس الأنفاس، وأقصر من انطلاق الدهشة من عينيّ: لقد صعد الشاب ذو الجاكيت الجلدي الأسود سور الكوبري، وقفز الى ترعة المحمودية، وسمعت صوت إصطدام جسمه بالماء.

قصة

أهل الكهف

فؤاد ميرزا

الخيمة في مصباح، والمصباح في زجاجة، والزجاجة هي رأسي . . هكذا يتبدىء الحلم . هكذا أراهم الآن كما أراهم حينما أنام . بدو يثرثرون في رأسي . ثلاثة بدو حول نار. وهم يتكلمون أو يناقشون أمراً ما. والأمر الذي يشغل رؤوسهم خطير. لكني لا أعرف عنه شيئاً. وهم يتكلمون بأصوات خفيضة تشبه الوشوشة. وأنوفهم حمراء ضخمة. وهي تتقارب حينما يتكلمون. وكانوا يمدون أيديهم فوق «منقلة» متأجحة الجمرات. وهم بدو. ثلاثة من البدو في خيمة مضاءة بفانوس. وهم في زجاجة. والزجاجة هي رأسي.

أنا أراهم الآن، في رأسي وأمام عينيّ في آن واحد. وأنا أسمعهم، لكني لا أفهم من كلامهم شيئاً. وهم يتحدثون في أمر ما. لكني غير قادر على التدخل أو التطفل عليهم. هم لا يرونني ولا يعرفون أنهم هناك. وهم يحسون بالأمان، كما لو أنهم في خلوة، في خيمة آمنة، في صحراء ـ صحرائهم.

هم آمنون ويتحدثون في أمر ما. وها إني أراهم يشربون قهوة بفناجين. يهزونها أمام وجوههم، ويتطلعون في عيون بعضهم البعض. لهم عيون سوداء غائرة متلألئة، مشحونة بالانتباه والتوجس. وكانوا يتحدثون في أمر ما. أنهوا حديثهم وانسحب اثنان منهم ليناما تحت أغطية قريبة منهما وبدآ بالشخير. أما الثالث فلقد خرج للتغوط خارج الخيمة.

أود أن أمسكهم بأصابعي وأسحقهم مثل حشرات وأطردهم من رأسي. لكن رأسي زجاجة مفرغة، وهم هناك ينامون في أمان.

يعود البدوي الثالث من تغوطه خارج الخيمة، وينفض ماء فوق «المنقلة» فيطفىء جمراتها، ويتساقط الرماد فوق الأغطية. ثم يدخل فراشه أيضاً لينام. أنا أرى رؤوسهم المكشوفة الآن. أثر لصلع خفيف وشعر أشيب. كان الثلاثة في عمر واحد، يتشابهون تماماً، لكنهم لم يكونوا إخوة.

حينما سأنام من جديد سيعودون للاستيقاظ. يجلسون جلستهم نفسها، ويتحدثون في موضوعهم الخطير نفسه. يبدو أنهم قد ألفوا هذا الأمر وكرروه آلاف المرات. موضوعهم، حركاتهم الحذرة، وبردهم الذي لا يحد.

يبدو أنهم لا ينوون مغادرة الخيمة، وإنهم لم يسأموا من وجودهم هناك. يبدو أنهم لم ولن يحتجوا، أو أن في نيتهم تغيير موضوع حديثهم. لكنهم كانوا هناك في انتظار وترقب. انهم في ترقب للإشارة التي ينتظرون. أرى الآن بنادقهم المعلقة على أعمدة الخيمة. إنهم سيخرجون يوماً ما.. لكنهم الآن سيبقون وسينتظرون الإشارة. سيعلقون بنادقهم إلى أكتافهم ويغادرون. أنا أرى في وجوههم الحزم وخطورة الأمر الذي هم عازمون عليه. لكني لا أعرف عن أمرهم الخطير هذا شيئاً. الإشارة لم تعلن واللحظة لم تحن بعد. لذا فإنهم باقون هناك، متمهلين، ينامون ويصحون. يجلسون حول النار ويتشاورون بأسنان صفراء. يشربون القهوة ويهزون فناجينهم في وجوه بعضهم البعض. اللحظة لم تحن، لذا فإنهم سيتمهلون. سينامون ويصحون، ويهزون فناجينهم في وجوه بعضهم البعض.

إنهم هناك في خيمة، والخيمة في زجاجة، والزجاجة هي رأسي.

ديترويت

قصة

وقائع موت «الخضرة»

خيري عبد الجواد

في اليوم الموعود من ساعة ليل شتائية ماتت «الخضرة»، أم جدي، وست أمي، لمَّا جاءت من مشوارها اليومي وفرطحت على حصير الأرض وماتت.

وبموت «الخضرة» صارت أمي يتيمة الست والجد، ومن أجل ذلك بكت مرّ البكاء على آخر الناس الطيبين، الذين عاشوا قدر ما عاشوا لا أحد سمع لهم حساً، ولسانهم كان ينقط شهداً، ولم ينطقوا بالعيبة أبداً، وما الواحد منا إلا سيرة ـ هكذا رثت أمي ستها لمّا سمعت الخبر المشؤوم، فجاءت على «ملا» وشها من بولاق الدكرور حتى كوم الضبع بليل في ظرف ساعة زمانية، وبين عينيها أن الموت أشد من ضرب بالسيوف، ونشر بالمناشير وقرض بالمقاريض، وان أهونه كما الشوكة في الصوف، فهل تخرج الشوكة من الصوف إلا بصوف؟ كما قال إمام المسجد المجاور لبيتنا ظهر يوم جمعة فبكت أمي لحديث الإمام، وبكيت أنا لبكاء الغالية.

والذي حدث حدث، فجأة، فقد كانت الساعة ساعة ليل، وكنا نجلس في المندرة الكبيرة التي بناها جدي الكبير في الزمن الأول طوبة من فضة وطوبة من ذهب، فلما جاء الطوفان مات من مات وفرّ من فر، وانهـدمت وبنيت بعد ذلك بالطوب النيء حتى وقتنا هذا، فكان يجلس جدي وخالي وامرأة خالي، وحـولنا المنقد عليه القوالح والعة، ودخانها يملأ المندرة، وعزال الشاي جنب خالي، حين دخلت علينا «الخضرة» بفرعها الطويل المائل للأمام. لم تلتفت الى أحد، ولم تتحدث الى أحد، بل اتجهت مبـاشرة الى الحصير بجانبي وجلست، ثم أنها مددت رجليها وفردت جسدها وقالتها طويلة ممطوطة فسمعها الجميع: أنا تعبانة، نفسي أنام. ثم انها أغمضت عينيها وماتت، وخالي كان يصب الشاي لمّا التفت إليها وإلينا وقال: بصوا. فرأينا، وتحقق الجميع من موتها، وركن خالي عدّة الشاي على جنب وقال شاي النيلة والسخام، وسبل عينيها ولقنها الشهادتين، وأخرج منديله طبقه ووضعه حول

ذقنها، ورأسها، وربطه فصوتت امرأة خالي لمّا رأته انتهى، وبكى جدي وقال: إنا لله وإنا اليه راجعون، انتم السابقون ونحن بكم لاحقون يا أمّ. والتّمت الناس، ذاع خبر موت الخضرة زوجة عفيفي أبو راضي الراحل العظيم، والعائش من أعمار الخلق مائة سنة وعشرين ونصف سنة، وباني مقام سيدي عبد الله الضبعي صاحب المعجزات في الزمن الفائت، عاشها يأكل من عمل يده حيث كان يعمل قصاباً، وتمنى أن يموت على فراشه متكئاً فنالها. ودار النجابون حول كوم الضبع يطبّلون ويسمعون الخلق: اليوم ماتت الكريمة بنت الاكرمين زوجة ضمين صاحب المقام، والحاضر يعلم الغائب. فهجت الناس وضجت، وجاءت الركائب من كل البلاد للوداع الأخير.

و «الخضرة» العارفة بقصص الانبياء وأساطير الأولين، والتي ما كانت تملّ روايتها لنا في قاعتها المظلمة، والتي ليس بها سوى فرن كبير بحجم القاعة كان يحمى أول الليل وتنام عليه في زمن عفيفي أبو راضي زوجها، الذي رحل وهي صغيرة فلم تنجب في حياته سوى خمسة بطون فقط، فأقسمت الا يحمى الفرن وتنام عليه بعد رحيل الغالي الذي قطع بها هي فقط، وتركها وحيدة بعد أن تزوج عياله وعيالها فكانت تذهب الى مشوارها اليومي آخذة معها في كم جلبابها الأسود المتآكل رغيفين من عيش «البتاو»، وفي جيب سيالتها تلقيمة سكر سنترافيش وشاي ناشف، وكان البعض يراها تذهب الى الترب وتشوح بيدها جاهرة بالسلام، وأمام تربة عفيفي تقرفص وتظل تبكيه قدر ساعة زمانية، حتى يحضر اليها فيأكلان سوياً ويشربان الشاي المعمول على عظام الموتى المشتعلة، ثم أنها بعد ذلك تتودع منه وتتوجه الى البحر، حيث مقام مولانا عبد الله الضبعي الذي بناه عفيفي قبل أن يفارق، فتجلس هناك عند شاطىء البحر تتحدث الى خلق لا أحد يراهم سواها، ومنهم الشيخ عبد الله الضبعي نفسه، الذي كبش من كنوز البحر واعطاها فأخذت ما تيسر حمله وغلا ثمنه، وخبأته في الفرن داخل القاعة التي لم يدخلها أحد سوانا، فكانت تأمرنا بالجلوس دون حركة، وحتى لا نفكر في البحث عن كنزها المخبوء كان تجيء بالمنقد وتشعل عيدان القطن الجافة، وتعمل عليها الشاي الثقيل، وتقول وهي تنفخ النار وتشن وتمسح أنفها في كمها المبلول دائماً:

أقول لكم على مسألة الجدع فيكم يعرفها، ليه ربنا سمى عزرائيل عزرائيل؟

وكنا نعرف هذه المسألة وغيرها مما كانت تحكيه لنا، وكنا نخاف ان تغضب منا فنقول في نفس واحد: لا نعرف يا ست. وكانت هي تفرح لذلك، وتنظر الينا من تحت لتحت وعيناها تبرقان، وأنفها الطويل المقوس يتلوى مع دخان الولعة، ويرسم في عيوننا أشكالاً، وتقول: لأن أبونا آدم لمّا أراد ربنا أن يخلقه أرسل سيدنا جبريل يحضر له حبة تراب من الأرض، فزعلت من سيدنا جبريل وأخذت علىٰ خاطرها، وحلفته بربه فرجع وما أخذ شيئاً، فأرسل سيدنا ميكائيل فعملت معه مثلما عملت مع جبريل، فأرسل أحد الملائكة فلما قالت له ذلك زغدها بحربته في بطنها وكبش من ترابها، غضب عنها ورجع

الى ربه فسماه عزرائيل، لأنه لا يعذر أحداً، وجعله ملاكاً للموت، وهذه وظيفته من ساعتها الى أبد الأبدين، ليست له شغلة سوى أن يزغد الناس بحربته فيموتون. وتتساقط الدموع من عيني «الخضرة» وتتطلع إلينا: هل رأى احدكم سيدكم عفيفي؟ زغده القاسي بحربته وما عذره، كان ساعتها نائماً على حجري هذا، وتشير الى حجرها وتبكي وتشن وجسدها الهزيل يهتز، ولا تسكت إلا إذا رأتنا نخرج ما معنا من قروش فنعطيها لها فتضحك، وتمسح وشها بذيل جلبابها وتقوم فجأة تشوح بيدها: أما أقوم اشتري تلقيمة شاي وسكر أحسن زمان سيدكم ينتظرني على نار.

و«الخضرة» ماتت حين ذهبت الى الترب وجلست في انتظار عفيفي فلم يطلع لها كعادته، فأيقنت أنها لن تراه مرَّة ثانية بعد الآن، هو الذي عاش معها حيناً من الدهر ما قال لها أفّ قط، ولا نهرها، بل ظل يسمعها قولاً جميلاً، فانجبت له خمسة بطون على التوالي، وحمت له الفرن كل ليلة حتى لحظة موته لمّا كان نائماً على حجرها، وكان يضغط على عصب وركها بكفه الكبيرة، فسمعت شهقته ورأته يرنو الى الاعلى متتبعاً روحه التي فارقت جسده تواً، فقامت أشعلت وابور الكاز. سخنت عليه ماء، وخلعت هدومه وغسلته، والبسته جلابية الصوف الانجوري، وعباءته الجوخ، وشال العياقة؛ اشياءه التي ما كان يرتديها الا في أمر جلل، فلما أتمت ذلك أنامته على ظهره وفردت عليه الحرام الصوف، وقامت دارت على بيوت أولاده في ساعات الصبح الأولى تخبرهم بموت أبيهم، لكنها أقسمت أن عفيفي يجيئها كل ليلة بعد أن تنام الخلق، ويظل معها حتى آذان الفجر، ومن أجل ذلك هي تعيش حتى الآن. هذا الكلام قالته امرأة خالي لمّا كانت تحكي لخالي فقال لها هس يا مرة، اياك أسمعك تقولي هذا الكلام لأحد، بلا فضائح. فسكتت وهي تضرب كفاً على كف. وقال خالي لامرأته همساً: أقوم أدعبس عندها. وخرج وقلت انه ذهب للبحث عن الكنز الذي تخبئه في قاعتها، لكنه عاد سريعاً وقال في غضب: الدنيا بتشتي قومي ولّعي قوالح، ولمّا كانت تولع القوالح كبس عليّ النوم فنمت، ولكني قمت مفزوعاً على صوت بجانبي، تلفت حولي فلم أجد غيري وصوت الريح وهي تضرب شباك المندرة، وضوء اللمبة الصاروخ الموضوعة على الحائط تكاد تنطفىء، لكن ضوءها يتراقص فرأيت «الخضرة» وعفيفي يتحدثان، ورأيت «الخضرة» تشير إليّ فجريت على الباب لأفتحه فوجدته مقفلاً. ظللت أخبط على الباب حتى تعبت، فقعدت جنب الباب ونظرت ورائي، كان ضوء اللمبة الصاروخ يرقص على وش ستي «الخضرة»، وكنت أنتفض وابكي حين سمعت صرير مفتاح الباب فابتعدت عنه قليلاً فانفتح، ورأيت امي.

القاهرة

قصة

المحروم

يوسف ابو ريه

قامت عن فراشها، وسحبت جلبابها الملقى على الأرض، وارتدته على قميصها الأبيض الذي يبدي عُري اكتافها، وصدرها الكبير، في النور المنبعث عبر قضبان النافذة، ولمّت ثدييها في أكياسَ المشد الملتف على رقبتها، وأعطاها زوجها ظهره، وانسحب جهة الحائط طاوياً الوسادة على وجهه. فقامت، ومدت الغطاء الخفيف على عريه المبلل. واتجهت الى النافذة لتلتقط أنفاسها، ونفثت هواء صدرها دفعة واحدة، فراحت تروح على وجهها بكفيها، وأغرتها لمعة الماء في القلة الموضوعة بين قضيبين، فارتكزت بركبتها على حافة السرير، ومطّت بدنها فصدرت عنه طقطقات كتمزيق ثوب قديم. ورفعت القلة إلى أعلى ليسقط ماؤها في خيط فضي يبرق في نور عمود الشارع. ويتلقف الفم بعضه، ويسقط الباقي على الصدر، متخذاً فلقة النهدين مجرىً له. وسمعت الباب القديم للحوش يزيق، ويفتح بحذر، واطلت بعين واحدة، فرأت الشجرة الكبيرة تسقط أخيلةَ أغصانها على بركة الطلمبة، والكون ـ المحاط بسور قصير ـ ساكناً إلا من خربشات الدجاج، وصياح الديكة الذي يتردد من الحظيرة البعيدة.

لم تصدق عينيها لما رأت الباب الصغير، ينفتح، ويرتكن على جانب الحائط، ويظهر من بين ضلفتيه شبح قصير بجلباب أبيض، ووجه ملثم بطرحة سوداء، وتعدى الشبح ظل الشجرة إلى النور الخفيف المنعكس على جدار «الفراندة»، وشدت قدم زوجها الغارق في عرقه: قم شوف من دخل الدار؟

وتململ الزوج، ورفس رجله في ظهر السرير، وأعاد ضبط الوسادة على أذنيه محاولاً استجلاب النوم الذي يعيد لجسمه قوته المهدرة.

وفتحت باب حجرتها بحذر، وقطعت الصالة الصغيرة بالعرض، وانحنت على الفتحة بين ضلفتي

باب «الفراندة» لترى شبح «عزيزة» يفتح حجرة الجلوس. صرخ بابها بقوة، فدخلت بكتفها لتتفادى الصوت، واختفت بالـداخل، بعد أن جمعت طرف الطرحة الذي اشتبك بمسمار القفل، فخبطت صدرها المبتل فزعة: يا ليلة سودا! وعادت «سكينة» بظهرها، عبرت تحت المذياع المربع في صمت فوق رف الخشب، ودخلت إلى الصالة الكبيرة، وطرقت أنفها رائحة نوم الأولاد المكدسين في حجرتهم مع الجـدة الكبيرة، ومرت على مدخل حجرة الفرن. نظرت بطرف عينها، فلمحت جرمه الضخم، ووجهه المسود، وفمه المظلم المفتوح على آخره، فخفق قلبها قليلاً، ورأت ظلام الزريبة الممتدة في عمق الـدار، وسمعت خوار البهائم، وصوت اجترارها المتقطع، وشمت أنفاسها المحومة في سماء الصالة، وانحنت على خرم المفتاح للحجرة القريبة من الباب الكبير، ورأت «روايح» سلفتها مستلقية بقميصها الداخلي في نور الشارع، الساقط من النافذة على بطنها المنتفخة على آخرها.

وترددت في الطرق على الباب. وقالت لنفسها: أقول لـ «أمينة» أحسن.

وقامت «أمينة» تبص من بين الضلفتين. شعرها المبلول يقطر ماؤه على كتفها المسدل عليه شال ليفة أسود، ومالت بجذعها الى الخارج، وهمست في أذنها، وبانت الدهشة على ظلال الوجه الفائح برائحة الصابون المختلط برائحة سيجارة يتلوى دخانها خارجاً من ظلمة الحجرة.

وقالت لها «امينة»: أخاف لآخذ برد.

وردت عليها مشجعة: الجو صيف.

فطلبت منها الإنتظار حتى ترتدي هدومها.

وركنت «سكينة» بظهرها على الحائط تنظر إلى أشياء الدار الصامتة.

هكذا إذن. أرادني بديلاً لـ «عزيزة» الخادمة. قضى الأيام الأخيرة لا يرفع عينه عني. ترك عمله في حقل أبيه، واختلق الحجج ليبقى حول النسوة في الدار، وهو الذي يبدي الخشونة في سلوكه معنا، كان نفسه خليفة أبيه الذي التهى بزوجته الجديدة عنا. كان ذائباً في نفسه، ويقف مرتعشاً، حين دفع بابي ليلة بات فيها زوجي ساهراً على القطن المجموع بالقرب من الزرعة، ودفعته خارج الحجرة، وهو يكتم فمي بيده، لأني هددته بأني سأصوت، وألمّ عليه كل النائمين في الدار، وانسحب كالكلب الذليل جامعاً ذيله تحت بطنه، ولما قصصت ذلك على زوجي قال بتهاون: يا شيخة... أنت تبالغين.

وأنا اعرف انه يخشى أحابيله، وحججه العاقلة التي لا تنتهي، ويعرف مكانة أخيه الصغير لدى الأب الكبير، الذي يعامل الولدين الكبيرين كشغيلة أغبياء، والآخر يأكل بعقله حلاوة، ويقدمه كأزكى الأبناء، الحريص على المصلحة، الفاهم لعمل الغيط، الداخل ببوزه في كل أمر، اصلاح السواقي والمحاريث، تخليص الاموال المتبقية في الجمعية، السفر إلى المدن لشراء ما يلزم الأرض. ودائماً يردد: «حسن» ابن أبيه.. على حق.

وآخر ما أظنه أنه يحوم حول «عزيزة» ـ المرأة البائسة التي تترك دار زوجها العاجز لتساعدنا في ملء الجرار، وكنس الدار، وفي الخبيز، وفي الغسيل، وتطليع الحطب على السطح، والذهاب بغداء الرجال إلى الغيط.

ولكنها، مقصوفة الرقبة، كيف تطاوعه؟

ما باليد حيلة! ماذا تفعل المسكينة في مواجهته، إذا اعلنت أنه يراودها عن نفسها، سيكذبها ببجاحة، ويتسبب في قطع لقمتها، فالأب دائماً في صفه، على الحق والزور.

وسمعت «أمينة» ترد على زوجها هامسة، وسمعت جملته القاطعة: خلينا في حالنا.

واستدارت «أمينة» إلى باب الحجرة لتغلقه، وقبل أن تفعل هذا دخلت برأسها لتقول لزوجها: ستظل نعجة طول عمرك.

ولفت الطرحة على وجهها، وضبطت سفرة الجلباب على صدرها، وتكلمت بصوت خافت: نقول لمراته.

وقالت «سكينة» وهي تصطنع ارتعاشة الخوف: أنا خايفة.

وردت عليها «أمينة»: يا عبيطة.

واتجهت الى الحجرة التي ترقد بها السلفة الحامل، وطرقت بأصبعها طرقات خفيفة لا تصل إلى أذن الجدة النائمة، وسمعتا: «من؟» بصوت بعيد، حجزه البلغم، ونادتا عليها من الخارج، وسمعتا أزيز السرير العالي، وهي تهبط منه، كما سمعتا حفة الشبشب على الأرض المبلطة بالأسمنت، وفتحت «روايح» الباب وهي ترفع خصلات شعرها المفكوك، الذي التصق بعضه على الجبهة المبللة، وحملقت مستغربة، ومالت عليها «أمينة» وقالت بطريقة تظهر حرصها على مصلحتها: «عزيزة» تسحبت من دارها، ودخلت الحجرة التي ينام فيها زوجك.

وانتفضت «روايح» ولكنها ضبطت انفعالها على آخر لحظة: كلام إيه ده؟

وصمتت لفترة، ورفعت صوتها لتقول: امشي يا امرأة أنت وهي، جئتما على آخر الليل لتقولا هذا الكلام الفارغ.

قالت «امينة» وهي تنسحب بظهرها: ذنبك على جنبك.

ودفعت «روايح» الباب في وجهيهما، ولم تجدا مفراً من تسلق السطح، فاتجهتا إلى حجرة الفرن حيث الدرج الطيني.

كان القمر واقفاً على السطح يملأ بنوره المكان، فاختفتا وراء الصومعة، وفجأة مالت «امينة» على سلفتها لتقول لها: تصدقي أنه حاول معي من كم يوم.

فضربت «سكينة» صدغها مرات عديدة، وهي تشلشل، وسألت: وماذا فعلتِ؟ قالت: سحبته

من أذنه واخرجته كالخروف من حجرتي، وكنت استطيع ان افعل به ما أريد، وقلت يكفي أني كسرت عينه.

قبل صلاة الجمعة، جاء الأب من داره الصغيرة، في قميصه وصداره المزهرين، قعد على ركبتيه وسط الصالة، وصرخ مهدداً، فانتفض قلب المرأة العجوز، وتجمع الأولاد الثلاثة حوله، يصبحون إزاء بنظرات منكسرة، رجعوا بظهورهم إلى الوراء مستندين على الحائط، وخرجت زوجاتهم، ووقفن إلى جوار أزواجهن، يتفادين النظر إليه، وظلت «روايح» رافعة بوزها في شموخ متهالك.

وصرخ الأب مرة أخرى: ما هذا الذي سمعته على الصبح؟

واشار الى «سكينة» فقالت بصوت ابحه الخوف: والله يا سيدي هذا ما شفته واحلف على الختمة.

وقالت «امينة» بجرأة: شهادة تدخل معي قبري.

ونطقت «روايح» مدافعة عن زوجها الذي وقف رامياً ذراعيه الى جنبيه بإهمال: هؤلاء النسوة يتقولن على زوجي، وهو بريء من كل ما نطقن به، لأنه كان نائماً معي على هذه الكنبة طول الليل.

واشارت الى حجرتها.

ورد «حسن»: لقد عدت بالأمس مبكراً عن كل ليلة، ودخلت حجرتي، ولم اخرج منها حتى طلبتني.

ودخلت «عزيزة» من باب «الفراندة» البعيدة، يحجز شبحها القصير النور القوي، كانت تميل برأسها على شاش أسود، ودخلت بخطوات حذرة، ثم وقفت حين التقت بالجمع.

وانتبه إليها الأب، ونده عليها بصوت سيّب مفاصلها: تعالي يا بنت.

ودخلت بسحنة بريئة طيبة، وسألها الرجل بحزم: «أين قضيت ليلة الأمس يا امرأة»؟

وارتعشت أجفانها قليلاً حين التقت نظرتها بالواقف أمامها بكرشه المنبعج تحت الصديري.

وسحت عين «عزيزة» الدمع، وانحنى رأسها على الأرض: السماح يا سيدي. لن اعود لفعلتها مرة اخرى.. أول مرة أخونك يا سيدي.

الطبيعة: هذه الاستعارة

ورقاتٌ رُفِعَتْ إلى اللجنة المشرفة على اللقاء الذي سيعقد في الاسكندرية، من ٣٠ أيلول (سبتمبر) إلى ٤ تشرين الأول (أكتوبر) القادمين، ويشارك فيه مفكرون وأدباء من أقطار شتى، تحت عنوان: «الجوانب الرئيسة للإبداع الشعري، والروائي، في الأدب العربي، في نهاية القرن العشرين». وتشرف على هذا اللقاء «اليونسكو» بالاشتراك مع «PEN» كجزء من مشروع ثقافي عالمي.

حين نتحدّث، في الشرق، عن الطبيعة، نتحدّثُ عن أنفسنا، في السياق الذي يستولِدُنا من الماءِ، ويعيدُنا تراباً. وهي ـ هكذا ـ تجلٍّ قَدَريٌّ، لا نحسب فيه لجانب التَّزْيين، وصورته التَّرفيهية ـ كما يحسبهما الغربُ في حضارته ـ لأنها البرهانُ الأصلُ على كمالِ الإلهيِّ، يليها البرهانُ الذي هو نحنُ، كآدميين.

لربّما قيل إن الشرق كان أكثر التصاقاً بالطبيعة، لأنَّ العمران ـ على النحوِ الأكثر تسارعاً في الغرب ـ يستولدُ له يقيناً آخرَ يحرِّض على انتمائه إلى العمران، لذلك يقف الشرق ـ أبداً ـ في المَكْمَنِ الذي يجيز لنفسه «الفتوى» الأشدّ قساوةً ضد كلِّ «هندسة» جديدة للطبيعة، بالمعنى الأخلاقيّ، والسلوكيّ، والاجتهاديّ، في الآن الذي يحرِّض الغربُ الشرقَ على نزعاته هذه، ليؤكِّد ـ ببرهان الفروق ـ أنّه «الخلاّق» الذي يعيد إلى الإنسان، وحده، أن يستكمل شَرْطَهُ دون ضغطٍ سلطويٍّ، ومن ثَمّ يُحيلُ الطبيعةَ إلى مشهدٍ يخفِّفُ عنه عبوديته البطيئة.

إنَّ الطبيعة هي يقيننا أننا نملك برهاناً على ما يؤكِّدنا كخلائق. وهي قَدَرُ «الشِّعْريَّةِ» في نصِّنا، مذ تَعَرَّفنا إلى أننا لم ندخل انعطافاً حضارياً مع الآلةِ، بسببِ هذه النَّكبة الغامرةِ التي تَهَبُها السُّلطة إلى المجتمع، نظاماً بعد آخر، إذ تغدو الآلةُ ـ بالنِّسبة إلينا ـ شقاءً لا مبرِّرَ له، أو رخاءً لا معنى له.

لكنَّ التَّعارض بين أن تكون الطبيعةُ إلهاماً، أو برهاناً إلـهياً، هو الذي يتسلَّلُ - في انخطافِ الفكر باقتداره على التَّوليد - إلى «الشِّعريَّةِ» متجانساً، ومُؤْتَلِفاً، بالكثير من الهرطقة الخلاَّقة. لذا يتعاظم الخلاف بين الشِّعر كتعويضٍ بلاغيٍّ، وبين الدِّيْن الذي لا يجيزُ خروجَ البلاغةِ على وَصْفِهِ هُوَ للأقدار.

ربَّما علينا - كشرقٍ - أن نتحدَّث عن الطبيعة كاستعارةٍ، وليس كتحديدٍ عينيٍّ للأَشْكالِ والطبائع. فالقيامة الحقيقية تنتظرنا على نفير بوقٍ لا شكل له، يَسْتَنْهِضُنا بأجساد لا أشكالَ لها، حين نعبرُ عبورَنا المتَّزنَ إلى مصائرنا. أيْ نجتازُ «الطبيعةَ» الواقعية - كَمَهَمَّاتٍ عضويةٍ - إلى الطبيعة الموصوفة مَجَازاً على نَسَقٍ هندسيٍّ، له رائحة أعنابٍ ونخيل، وجداول من لبنٍ وعسل، ليؤكِّد الغيبُ لنا - من جديد - أن الحقيقةَ طبيعةٌ تقدِّم نَفْسَها للعقل كبرهانٍ، وليس للبصر كَمَشْهدٍ.

وهذا ما لا يغيبُ عنَّا، بالطبع، بالرّغم من ثقتنا في قُدْرة العقل أن يُقْنعنا بالتَّدبيرِ الإنسانيِّ للمصائر. غير أن هذه الثّقة تتراجع إلى الظّل أمام الاستعراض القويِّ، في الشارع، لِوَعْدِ الدِّيْن. لأنَّ الخوفَ - الذي يجعل الاجتهادَ عسيراً بعد الآن، وإلى حينٍ لا ندريه - لا يترك أمام اليقين «الواقعيِّ» مُتَنَفَّساً، ولا يُمْهله ليتعافى: إننا أمام عَتَبَةٍ أخرى من الأَرَقِ، أو التَّسليم.

كُنَّا، منذ مطالع القرن هذا، نَسْتَرْشِدُ بمحاولاتٍ مُمَزَّقةٍ - لكنها جريئة، أيضاً - من أجل أن نَعِيَ الطبيعةَ كقرارٍ إنسانيٍّ، بدءاً من «الالتفات القوميّ» إلى المصائر، وصولاً إلى «الالتفاتِ الطَّبقيِّ»، و«الكونيِّ»، في تقويم الضرورة التي «تَبْتَكِرُ» الصراعات. لكننا عُدْنا، بسبب خَلَلٍ سيطول بحثه - بين الواقع وبين ما ظَنَّهُ «فِكْرُ التغيير»، في هذه الحقبة، واقعاً - إلى صعودٍ أكثر ضراوة للغيبيِّ، كبديلٍ ساحق، ما دام «التغييريون» لم «يوفوا» وَعْدَهم بنعيمٍ مُمْكِنٍ من المساواة والخبز. فيما الغيبيُّ يَعِدُ وَعْداً مُؤَجَّلاً، ساحراً، بنعيمٍ لا يُدْحَضُ، ويتباهى بالطُّمأنينة التي يَهَبُها لِمَنْطِقَةِ الشَّفق التي تلامسُ الموتَ، فيغدو الموتُ - كسؤالٍ مُقْلِقٍ - مُرْشِدَاً إلى النعمة.

إنَّه النَّقْدُ الذي تُسَدِّده الحياةُ إلى الفكر في خِفَّةٍ؛

إنَّه نَقْدُ الطبيعة مُسَدَّدَاً إلى الفكر، حين الطبيعةُ لا تحديدٌ غيرُ مُحْتَمَلٍ، يجعلها الفكرُ مُحْتَمَلةً في سياقِهِ، وَيَبْتَدِعُها ذاتاً؛

إنَّـه النقد الأكثر طيشاً إلى الإنسان، في احتكامه إلى المعرفة كحرِّيَّةٍ، وفي تخصيصه الطبيعةَ كَمُلْهِمٍ لِشِعريَّةِ أَلَقِهِ.

ومع هذا ننجرف - بأعماقٍ متصلةٍ بماضيها الكونيِّ، وبِبَذْئها الأكثر غموضاً - إلى الإعوالِ

على «تقنيـات الـطبيعـة»، أيْ كيفيـة إنتاجها معرفةً، فَنَهبُ ما للأسطوريِّ للأسطوريِّ، وما للواقعيِّ للواقعيِّ، ومـا للشّعريِّ للشّعريِّ، لننسى ـ بعد ذلك ـ أيَّ جانبٍ علينا أن نتَّخِذَ في «مساحة» الإنسان: أفوضاه، أمْ سِحْرَهُ، أمْ هندسته، أمْ انفلاته الأقصى، أمْ حِكْمَته، أمْ تماهيه الأشدَّ رهافةً مع الطبيعة ذاتها، التي يَلِذُّ بها ذاته، في بحثه عن الحلقه الغامضة، المفقودة، في براهينه على أنّه امتلاءٌ من العَدَم، وفراغٌ من الوجود؟

الطبيعة ـ بحَدْسٍ غير مُعَمَّمٍ ـ هي كَمِينُ البلاغةِ وشِبَاكُها، قبل أن تكون فتنةَ العَقْل الذي يقارن بينها كَشَكلٍ وبين نفسه كشَكْلٍ. وهي المقاربَةُ التي لا تَفْتَأُ الآلةُ تلجأُ إليها لتجعلَ التَّسْخِيْرَ ـ الذي هو ماهيَّتُها ـ مُحْتَمَلاً. بَيْدَ أن المقاربة هذه غير مشفوعة ـ نِسْبَةً إلى القلق الذي فينا ـ بمبرِّرٍ كافٍ، لأنَّ الآلةَ غيرُ قَلِقَةٍ، صارمةٌ، لا تُشبه أَقْدارَ وجودنا بفجاءاتها التي نَعْزُوها إلى خَلَلٍ فينا، لا إلى الأقدار. فنحن أكثر «نباهةً» من أن نخلط حدود أعضائنا الفانية بحدود الغيب الخالد. وجلُّ ما نتوسَّمُه في الطبيعة هو اقتدارُها ـ الذي لا نريد برهاناً عليه ـ على جَعْلِ تَمَـاسِّ الغيبِ مع أعضائنا ممكناً، في اللحظة التي تخطفنا، هَلِعيْنَ، أمام رعدٍ يحطّم الليلَ خلفَ النوافذ كسكرانٍ يحطّم القوارير.

ربّما أتحدَّثُ عن طبيعة «أُخرى»؛ ربّما عن نظامٍ آخر؛ عن كمالٍ للظّلال والكثافات؛ عن فتنةٍ تُهيِّىءُ لحروب النَّباتِ والجماد، غيرَ مُدْرِكٍ «فصاحةَ» النَّظريِّ في تمهيده للطبيعة على أنها اختزالٌ للطّور الإنسانيِّ، من بدائيَّتِهِ الحُرَّة كقاطفِ ثِمَارٍ، إلى داهيةٍ في استبدالِ جَهْدِ العَضَلِ القاصر بِجَهْدِ الآليِّ المنافقِ في قُدْرتِهِ اللا محدودةِ. ربّما..

غير أنّ الطبيعةَ، في زَعْمي الخاص، هي العقلُ مستسلماً لإشْكَالِهِ الكبير.

سليم بركات

نيقوسيا، ١٩٩٠/٥/٢

الشعر والسفر:
اغراء المعنى وحلول الاستثناء

(لكن سفر الكتابة هو مواجهة الآخر فيك، دون بحث عنه. وهو انقسام مُؤَبكُ، يحيل آخركَ إلى مدوِّن صلبٍ، يتكرُك بكمال لغتك، أو بنقصانها).

سليم بركات: مشيئة الشكل

(الكتابة سفر دائم، ولا شيء يتفتت على الدوام).

محمد بنيس: كلمات خاصة

(يمتد في ابتسامة رهيبة
يمتد في صفرته المريبة
ويحمل التاريخ
في غيبوبة
قد قدّس الجسم بها
ذنوبه).

بلند الحيدري: خطوات في الغربة

(تفتح العين
يطل القمر
وتنحدر عشرون مدينة).

بختي بن عودة

شيء ما يعرض نفسه للرؤية، يتقدم نحو زاوية مغايرة، ومن فعل الخَرْقِ يكوكب السعادة والهذيان، الاماطة والحلول، وإلى حيث اللمعان يخدش قانونية الشكل، يسافر، وفي متعة «القَبَّاس» يغزو هذا الشيء ليل الكون، ولكنه المنصهر في لغة ما هي تتويج للغات لها الذهاب

والإياب، السطح والقرار، يمحو ندوب مرحلة لها الانهيار والصمت، التقشف والخذلان. قارة سادسة هي الكلمة، وللفعل النسكي مجاهدته الأولى، هو المعنى يمنح معناه، وهو النشيد يمنح نشيده، وهل يروي السفر مداه علبةً أو لعبةً أو مشيةً. هو التطابق يستحوذ على خلجان الفحم ويقذف بالانحراف إلى أقصى الايقاع.

ما أبسط الحنين إلى كف البلاغة، جمر هنا وعوسج هناك، يد ترتج لانبساط ما تراه وما لا تراه، احتمال مبحوح ومجال شكور، وثمة بين قلق الأزمنة أسئلة وفتوحاتٌ، تسكعٌ، محوٌ، قذفٌ، تصنيف واغتواء بالمصاحبة.

يقول رولان بارت «إن الكتابة الأدبية، مثل الفن الحديث برمته، تنطوي، في آن، على استلاب التاريخ وعلى حلم التاريخ: فهي بصفتها ضرورة تشهد على تمزق اللغات المتصل بتمزق الطبقات: وبصفتها حرية، تكون هي وعي هذا التمزق والجهد نفسه الطامح إلى تجاوزه».

هو التجاوز يغزو المكان الآمن، يقوض المبتدأ ويحرق المفاصل. بهذا الايقاع تفتت الكتابة الأدبية (الشعر) واحدية المكوث والتموقع، جموح اللغة أو انكباحها، وبهذا الايقاع ينشق الشعر عن سلالات الشعر، ينسل، يهاجر. قد يتلظى ونحو الرعشة يتقدم مستدعياً ما تبقى لاستثمار الندوب والآثار. بين الاستلاب، والحلم، ثمة ذلك المعنى الذي يليق بالسفر، وأن ينوجد أو لا ينوجد فذلك هو السؤال، وفي السؤال تتبادل الكلمات الضوء وتفتح باب المحاكمة أمام المعنى، محاكمة السؤال نفسه.

عن السفر يحدثك السفر، شعرياً: هو هذا المعنى حيث لا يختبىء إلّا ليبين عن قدرة هائلة على المشي والاقلاع والانتقال. ثمة دائماً «أوديسية» ممكنة في أزمنة الشعر وأصواته، على مستوى المدلول، أي على مستوى البنية العميقة.

ليس الالتقاط بهذه الكيفية صعباً ولا متخاذلاً، إذ تشير اللغة (الدور الإشاريّ) وتُمَفْهِم، أي تصنع المفاهيم في مدى الدلالة لذلك يكون المستوى الثاني هو الأكثر وضوحاً وإضاءة في سياق تدارس ومقاربة موضوعة السفر.

بل هو انـزياح (جون كوهن)، ذلك على مستوى اللغة، أي خلخلة القاموس والعادة والقاعدة، وهو انزياح داخل المعنى، ضمن الانطولوجية الخاصة به، ذلك التحقق المدهش والشاذ للشعريّة في الوجود، باعتبار النص الشعري موجوداً من المجودات، وكائناً في احتفال الكائنية ببيتها الوقور.

في السفـر يكون الضد، الاختلاف (جاك دريدا)، وها هو الشعريُّ يقيم في الصورة الأخرى للأصل والماهية، حيث يطرح زوايا نظر مغايرة للقبض على خيوطه. والاستحالة إذن

هي نهار التأكيد، إذ ليس المقصود شعر الفكرة أو الحالة أو الظاهرة، بل شعر التيه و«القسوة» والتلاشي، حيث الحداثة هي تجلٍ في الموت، وموتٌ في التجلي. ثمة خلاصة فريدة تؤكد نفسها وتفرض نوعاً من التعميم، وهي أن الشعر ليس وساطة. المعنى هنا مادي. في الوساطة يكون المنع والتكتم ويكون الالغاء، وفي هذا المعنى دائماً ينتهي السؤال وتحتفل الوظيفة. ولا سفرَ يتمنّعُ اذن، أو يقام صلابة الراهنية وساديتها.

ولكن كيف يكـون الادراك إلى هذا الحد قابلاً للوصف، قابلاً للتمثل وبفعل الشكل يكون الاغراء، يقول دريدا: «يمارس الشكل إغراءه عندما لا نعود نتمتع بالقوة الكافية لفهم القوة الهاجعة فيه، أي للخلق»، وحين يزول التمتع تنعدم أو تكاد شهوة السفر، ويقوم الشكل بضرب هجمة النفاذ والاستكناه، ذلك الفعل الذي يتم عادة على حدود التشعب والتعدّد، أي على حافة التعب السعيد، وبالاحتمال نفسه الذي يتيحه الفتح والقاع والذّريّ، أي ما لا ينبسط وما لا يبوح. توهجٌ نادر وعِلِّيَّة (CAUSALITE) مدهشة، إذْ في امتلاء جمالية المخفيّ تصح اليقظة والانصات. من هذه الزاوية تناقش الكونية، كونية اللغة والدلالة في الروح القابلة للتعميم، وهي تخترق المكان المعلوم والصامت، المكان الفارغ والهزيل. ينقل الشعر تاريخه بالسفر، مغادراً المرجع الوحيد والأصل الوحيد أيضاً، إذ لا شيء يتحدد كسبيل: أي كنهاية، فحديث الشعر هو حديث البداية، أو تسلسل البدايات على مشارف «الصمت المظلم والموت» (صلاح ستيتية)، ولا يكف عن الخرق والتشظي. ليست ثمة، إذن، من بساطة في ما يرومه خطاب الخلخلة الشعرية، والصعوبة التي يطرحها بُعْدٌ من هذا الحجم، هي المفتوحة على ما لا يمكن اقتحامه أو تدميره حتى وإن كانت الحداثة هي «سؤال معرفي مدمر» (محمد بنيس) ـ بالضرورة أو بغيرها ـ إذ تنبجس من جديد القوة الضاربة للشكل، تلك القوة المأخوذة من حيرته وقلقه المعارضين للتذكر. «إن أجمل شكل للقصيدة هو الشكل الذي لا يراه القارىء ولا يتذكره» (منير العكش).

صيـرورةٌ وتمـاهٍ، محـو واستنبـات والشعر في هذا الفضاء يجازي القيعان ويختطف المهاوي، بل يدهش ما نعرفه وما لا نعرفه. إنه في السفر عَزْلٌ للمقاومة وافتكاك للمصير، مقاومة القراءة ومصيرها. إذن دعوة إلى خطورة القبض عليه.

سنتـوقف عنـد رينيه شار. لن نديم الاشياء على حالها خارج ممكنات القراءة، فثمة علاقات تظل دائماً متمنعة على الانكشاف، نوعاً ما عسيرة، ذات اقتصاد مكثف وجدير بالحذر.

هذا السـريـالي يخـرج من ألفة أخرى، من مكان طقوسي يرى في مكانيته جزءاً من أنطولوجيا غير معمَّمة. ها هو يدلنا على السفر على التلويحة الطَّيِّعَة لحوار مستترٍ على حدود

الفكـر. ثمة في هذا المثال تدمير للغرابة بالغرابة؛ معنى شرس يوقظ اللغة ويمنحها حيوية أخرى، ما بين الشمس والطاووس والحائط وظهر الشجرة، وما بين العرض والسفر مع الدافع التركيبي «لأن».

ـ من «مطرقة بلا معلم» (٢٧-١٩٢٩)

ـ علامة عاضد الاشجار، يقول: «لأن الشمس كانت تعرض نفسها كالطاووس فوق الحائط بدل أن تسافر على ظهر شجرة».

أين يقطن تاريخ السفر، في أية علاقة يستديم؟

إنـه غيـر بعيد عن هذا الذي يقاومه السفر نفسه، ولكنه المباشر، اللدود، الصارخ، المنته، الهارب، المتعمد، والمتيقن.

يقول رولان بارت «فالشعر الحديث في مطلقيته. عند الشاعر رينيه شار، مثلاً، يفوق هذه النبرة المطنبة وذلك التنبؤ الثمين اللذين يدخلان في مجال الكتابة، ويطلق عليهما عادة الاحساس الشعري».

سنرى إلى ماهية الشاعر لدى رينيه شار، وسنكتشف تلك الغزارة التي تفيض عن حدود الدال.

يقول: «الشاعر، حافظ وجوه الكائن غير المتناهية».

هنـا يقتطع الشعر «فكريته» من العقلي وينكتب في ما نسميه بالحكمة، والاقتطاع لا يمزق إهاباً ولا يدعو إلى خلخلة، فما يتحرك في هذه الوحدة الخطابية هو الكائن عبر كينونة الشعـر، أمـا الـوجوه غير المتناهية فهي التي تسمح بنضج العليّة ليس كمبدأ أو قانون، بل كملمـحٍ، هيئةٍ، اقتضابٍ، وبداية اجراء. ففي نفي مبدئية العليَّة دخول في السفر، دخول منصت، متجول، له دائمـاً ذلك الضوء النيتشوي، الذي به يفاجىء عتمة الأرحام.

يقول شار: «كل أريج هذه الأزهار لتنقية الليل الذي يهبط على دموعنا».

أربع حركات تزكي هذه الوحدة، واللغة هنا تفر من القناعة، انها لغة مسافرة لأنها مليئة بالاستمرار، إنها إذن مستمرة.

«الشعر لا ينسى تاريخه فيما هو لا يمحو تاريخانيته. بايقاعه السري يكتب على جسد النص ما لا تريده الذات الكاتبة، يغافلها وينكتب رغماً عنها».

هكـذا تقود غواية الممارسة التأملية محمد بنيس نحو الإقامة في المسكن المعزول، وحيث المغافلة تختار زمنها ومكانها. لا كَفَنَ على الضريح، ولا جسد فوق الركح، غير انشطار أسئلة بها يختار الشعر ما استعصى على التصنيف والجَدْوَلَة، وتنشق ضحكة الشاعر عن ضحك الجماعة.

هو السفر يبارك المغامرة ويخطف عين المسافة في رمزية الهيئة، والمقصود انشباك آخر لا تحاصره المعرفة التقليدية، بل انشباك يزوبع الأسماء ويقلق الأقاليم، ولا شيء يتهدم على الدوام، ما دام الانشباك منفلتاً من بين يدي الخاطف والمخطوف.

للتبسيطية الآن صمتها كما للمطلق والميتافيزيقي انزواؤهما الفحمي، حيث حيوية الكوني هي الدم النقيّ «لسَفَرِيَّة» الشعري وهو يكتب أثره في ديوان الحداثة الثالثة (على غرار ما أسماه أدونيس بالحداثة الثانية). (حتى وإن كان المثل يتجاوز عروبة الشعرية إلى الغرب).

يقول محمود درويش، من «مديح الظل العالي»:

كم مرة ستسافرون

وإلى متى ستسافرون

ولأي حلم..

ثم يقول (أيضاً):

عمَّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المسكور عَمَّ؟

عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتم

لأسيج العالم

بحدود أغنيتي

هنا تتدخل جماعية المُقَال، (LE DIT) في غنائية قصوى تطرح السفر على حدود الحيرة من خلال فواعل أداتية (كم، متى، أي). ثمة العَدَديُّ والزمني والغائي في سياق شعري يحيل على نبرة شبه درامية. شبه ارتعاب وشبه توتر، والسفر من خلال الفعل (قواعدياً) ومن خلال الحركة (دلالياً) هو ما يتكثف إلى حد الانشطار.

أدونيس يقول من قصيدته «هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيداني قبيل موته».

زهر الاقحوان

لا يزال يغني لموتي

ذات فجر. ويؤثر موتي ليلاً

ليكون البياض الذي يتلألأ في غرة المكان.

شهب تتساقط من شرفات الفضاء

وأراها تطوف

إذن، أتقدم، أسأل عن حالها.

وأحيي خيالاتها.

حول السيرة تتكثف اللغة ـ القصيدة، وحول السيرة تتقاطع في مستوى ثانٍ توترات جسد مسافر، أما المقطع المنتقى، الذي يكوكب الغناء، والتلألؤ، والتساقط، والطواف، والتقدم، ثم التحية، فهو الدليل الذي يركز ذاته في جدل الزهر والشهب.

سعدي يوسف في قصيدته «إنه يحيى» يقول:

«ـ رايات يحيى، ثوبك المنخوب بالطلقات

يحيى في البراري

في قطرة الماء التي انسكبت على قدمين

وانسربت بأفئدة الصغار

رايات يحيى تعبر الأنهار والطرق التي اكتظت

وتدخل في منازعنا، مضرجة السرار».

في المقاومة يرتفع الايقاع وتتقطر اللغة حول المحور البشري (يحيى)، عبر إقلاعات تندغم بالطبيعة وبالجواني، فبين القطبين تنهض دهشة مختلفة هي دهشة حلول الذات المحورية في الغيرية. للتماهي يقول المكتوب نِيّتَهُ وعبر ما يسافر في شكل مرئي وغير مرئي، لذلك فاللغة المتقطرة لا تسقط ولا تتساقط. هي الأخرى تحل في ما لم تقله، في النقصان الذي يزين العتبة الشعرية، وفي الاسم برمزيته ومن خلال ما يدعو إليه الانبعاث الممكن عبر الانسكاب والانسراب، والعبور، والدخول، وعبر هذه الغنائية المتوترة (اللاهدوء).

مَفْصَلِيّاً ثمة ما يستجمع أكثر من دلالة حول «الرثاء السعيد»، أي الرثاء المضاد الذي يضع المرثي في ضوء المعرفة الشعرية، أي خارج دائرية الوصف، حيث تنحل وضعية وتنهض وضعيات، وفي هذه البلاغة يعلو المسافر على الأشياء، لا كدعوة إلى تمجيدية عمياء بل كدعوة إلى تعميم النور.

هو النور والسفر يتبادلان تَرَف الغواية ويستدعي كلاهما عناصره إلى وجود آخر، من خلال يحيى، كحقل سيميائي (أي الاسم ـ الدلالات) لذلك تخترق البنية المقترحة القراءة ـ الاستسلام أو القراءة ـ الارتواء، إذ ثمة ما يبدأ حيث انتهت حظوظ الكلمات (المنازع ـ السّرار) وَهَا أَنَّ لا وعي الكتابة يدل دائماً على السفر.

يقول رولان بارت «إن على النص الذي تكتبونه أن يقدم إليّ الدليل على أنه يرغب فيّ، وهذا الدليل قائم، إنه الكتابة والكتابة هي: علم متع اللغة». في ضوء هذه الفقرة ـ الشبكة نقرأ رغبة المقروء في القارىء على حدود شبق المعرفة.

هولدرلين يقول في قصيدته «مع الهدوء»: «هي الانهار تنزلق نحو البحر العريض.

والأزمنة إذن تهرول نحوك

في ثدي الأزليات العتيقة
في أعماق السديم تكون إقامتك».

النهر هنا يقول «بِدَا ألمان» «رمز لحنين إلى الوحدة العتيقة». أما الشعر، وفي ما يرتبط بتيمات السفر ورغم النبرة القيامية (الاقامة في السديم) فإنه يقيم هو من جهته في الانتقال عبر حركة الموجودات، وحركة الوقت. وما بين الحركتين تَمَفْصُلٌ له التميز والامتياز. نقلة في إبداع الصورة وإدراك مبكر (كتبها وعمره عشرون سنة) لماهية الشعر.

عن الماهية يبحث الوعي الشعري، وأثناء البحث تتناسج دلالة السفر مقابل وعي حاد بالزمن في المدى النقيض والمضاد، عبر الخروج والانفلات. ألا يعني الشعر، إذاً، طفولة العالم؟ هذه صبغة غير لونية، فما يفر من التلوين يفر أيضاً من نشاط المعلوم.

يكون النص ـ جزء منه مع مثال هولدرلين ـ قد أفصح كما يقول جاك دريدا «عن توتراته أو تناقضاته الداخلية وهي التي يقرأ من خلالها نفسه لينسفه ويفكك نفسه بنفسه». المثال هنا لا ينبسط لينسى بلوراته، ولا ينكفىء على ذاته إلى حد المقاومة العدمية. ثمة خلف النسق عبورُ ما، توجّهُ ما، ويتحول المثال (الشعري) إلى عَبَّارٍ حقيقي، لا من خلال اللاّ أصل (النهر) أو اللأغائية (السديم)، بل من خلال هذا الذي يكشف عن نفسه تدريجياً من جراء عِنَادِ القراءة.

يختار هولدرلين فضاءً آخر، حيث تتموقع الدلالة (على الحضور) في إمكانية تشويش كل معيار، إذ يغيب ما ينضبط، ما يثبت، وما يستحيل على الأسر، و«الوحدة العتيقة» تفاجىء قشرة اللغة، إذن، تغالب الاشارة، والمعنى لا ينهار دفعة واحدة. إنه يتقدم بين أطراف رمزية (زمنية) وأطراف طبيعية (غير زمنية): الأولى: الأزمنة، الأزليات، العتيقة، الأعماق؛ الثانية: الانهار، البحر، الثدي.

من هذين المستويين تتدرج مؤشرات تتوسطها أفعال (تنزلق ـ تهرول) وهي أفعال تدل على الانتقال، أي على التيمات فهي داخل الشبكة الخطابية تصنع المفهوم، إذ بالالتحام مع المستويين تثبت خلفية ما هو «أوديسيّ».

ثراء من هذا النوع، يمنح موضوعه أرضيات ممتازة، ويعززه بأنساغ هي من طبيعة الرؤيا، ومن طبيعة ما يختلج بحثاً عن سرداب أكثر وحشة لقول التيه.

ماذا لو عدنا إلى جاك دريدا، قبل أن نطأ أرضية مزلاجة هي أرضية نيتشه. دريدا يقول «إن كتاب الصحراء مصنوع من رمل؛ رمل لا نهائي، لا يُحصى، ومجاني»، ماذا لو قلبنا المرجع وأعطينا معادلاً مغايراً لطبيعة المرجع وقلنا (إن كتاب السفر مصنوع من شعر، شعر لا نهائي، لا يحصى، «وغير مجاني»).

ثمة نوع من اللاتماثل؟ بل ثمة قصدية محتومة بوضعية معينة للخطاب القائم، الخطاب

حول السفر، حيث الاجزاء الدالة في اللغة وخارجها تثري المعنى بالاستعارة، أي استعارة دالٍّ وفق منطق معين للحصر. قد يكون الانشاء (النموذج)، نظراً لجماليته، قد فرض هذا الضغط، لكنه ليس ضغطاً على اللغة من موقع تمركز، بل هو اختبار لمحو هذا التمركز عبر لذة التشعب والتعميم.

جواز الاستعمالية هنا، إدراك لانتصار اللا أصل (عبد الكبير الخطيبي) حيث المرجع يسقط خارج «الهوية العمياء» في طفولة الكلام، و«كتاب الصحراء» إذن، وبهذا المعنى، ليس فضاء عيانياً، إنه وضعيةٌ، هجومٌ، انفصالٌ، امتدادٌ، عملٌ سري له البحث صهوة والتدمير دليلاً.

يقول نيتشه من «المعرفة الفرحة»:

(١) سعادتي:

«حيث تعبت من البحث

تعلمت أن أقوم باكتشافات منذ أن أصبحت الريح صاحبتي

صرت أبحر مع كل ريح».

متعةُ بَحْثٍ، هذيانُ ريحٍ، إبحار في المديين، واقتصاد منفلت حيث اللغة تتكسر على حدود بداهةٍ مَا مستترة في حاضر ممتد، موغل، غالب، ونقيٍّ على مستوى التلفُّظ (Ennonci-ation).

نيتشه يُفَكْرِنُ علاقات قائمة في ما قبل الكلام الشعري بينه وبين اللغة من جهة، وبينه وبين الزمن من جهة أخرى. بهذه الكيفية يدشن هيئة جديدة يكون عليها السفر المجرد مقروناً بالتيه. بهذه المصاحبة «للريحية» ومغادرة للتعب ينضغط حس الانوجاد، وتتمظهر متعة الانشقاق، وتحل حركةُ ما راقصة، ظَلَّ نيتشه يلخصها كالتالي: «بهذه الأناشيد، وبهذه الرقصات، يظهر الانسان أنه عضو لمجموعة متفوقة. إنه ينسى السير والكلام وها هو يتأهب لكي يطير في السماوات وهو يرقص» (يناير ١٨٨٢).

- نسيان السير والكلام (التعب من البحث)
- الطيران في السماوات مع الرقص (الابحار مع الريح)

ثمة إذن أناشيد قادمة من مواقع غير مرئية، ربما مجهولة، منسية، ولكن الكتابة هي وحدها التي تجسد «النسيان الفعال» (نيتشه)، تركب في المعنى وبه قلق اليقظة والصحو. هنا يسقط الرهان الهش، تتفكك الأحابيل، وتتفجر مجموعة من الإشارات (ألسنية وغير ألسنية) باعتبارها أنفاساً مسافرة، «تنتعل الريح» (رامبو).

في جدل الشعر والسفر، يندرج هذا الانشاء، لا من خلال مواصفة برانية، راكضة

وقانونية، وإنما من خلال إنصات مشبع بغذاء جواني هو في أصله تعرُّف حادٌّ وعنيف على «الشعريَّة» كاستحقاق استثنائي لا يهادن ولا ينطرب.

في جدل الشعر والسفر، كان التقاط هذه النماذج، ضمن قراءة منعوتة بالعاشقة، حتمية من خلال انبثاق جملة من الإدراكات تقبض وتتفاعل بجدلية النصوص الداخلية وبالمخبوء فيها، أي ذلك الذي يقوم بتركيبه وإعادة تشكيله القارىء. هو الناقص للوهلة الأولى، والموضوع لإرباك رؤية مطمئنة، زاهدة وخشوعة؛ ناقص بفعل ما اعتدنا على تسميته مدرسياً بالغموض، وناقص بفعل ما يتيحه من متاهات ومهاوٍ، إذْ ثمة في هذا الجدل ما يفسر لهاث الصوامت، تشعب المدلولات، والاغتواء بزمن موعود وآسر.

في الشعر الخطير وبه تسافر القراءة، تتبع آثار جسد كونيّ، تلازمه في فجره وغروبه، فهي بالتمتع تتأكد، وبالتَّنَسُّك تعاود رغبتها. هنا أو هناك لا يهم: إنها في حيرته التي لها شظاياها تنمو وتقيم.

عند صلاح ستيتيه، وهو يفكك صمت رامبو، نتوقف. ليس ذلك هدوءاً ولا تمعناً، بل شيء من التوشيح والاقتصاد. يقول صلاح، إذن: «هل لاحظنا كثيراً أن القصيدة الأولى المعتبرة للمؤلف هي هذا القارب السكران الذي عنده تتحمس الاسفار وتموت؟» ثم يقول من المرجع نفسه وغير بعيد «نعم، من خلال قصور ومواسم، فإن ما يتواصل ويجرؤ، هو دائماً هذه الديناميكية للسفر، لذاته هو ولذاتها هي . . .» ثمة ما يعبر أنفاس البداية ويكوكب عناصر الطرح عند الجدارة، لعل في مواكبة التفتيت ما يضيء دواخل المعنى ويكلل المسعى بالانبثاق والتألق.

في السفر، إذن، جاهدت الفكرة، ثم اتسعت مع النَّقْبِ والتبلوُرِ، التحمسِ والموتِ، وأعطت لبلاغة الغياب تعثراتها الأولى، فيما تناسخُ الإنشاءِ كانَ يُظِلُّ نفسَه بنفسه، تارةً، وعبر تلك الأقاليم المتشظية تارة أخرى.

إلى القارب يؤدي الشعر، وإلى الشعر يؤدي القارب، ناهيك عن تلك اللغة التي يدثرها النَّفَسُ الصوفيُّ: إنها قارّة أخرى إن شئت.

بختي بن عودة

الجزائر

أسحار

١ ـ في انطلاقة الفجر شيء من شيم الفروسية في القرون الوسطى. النبل، أصل هذا النور الذي يغير المنظور ويعطي للحركة بعدها الأرضي. في انبعاثته الوجيزة بهاء موسم كامل. الأفق ملكوت اشراقه والتضاريس مراياه.

أكثر من هذا، فإن الشفق دامٍ في الخريف، بمعجزة النور وحده، أكثر من بقية الفصول. هذا النحر الرتيب للشمس، محور أسئلتنا وختم عذابنا الأصلي. الجوارح، أسلافنا في العصور الممحية من التكوين، تعاتبنا في نظراتها الضارية لأن مصادر فلسفتنا سماوية، بينما حياتنا، حتى في عز صوفيتها، أرضية.

٢ ـ في الصحارى العربية، الصحارى الراشدة الوحيدة. السحر يأتي كغزوة مباغتة من ألق أرجواني، سرعان ما يتوحد مع الرمل. هكذا فإن حبة الرمل صحراء أخرى، في أحشائها تعمر مملكة النور التي لا تصدأ ولا تهرم برغم الموت المتكرر للشمس. الرملة كعنقاء تنهض من ليلها المثلج مملكة حامية تصلح لسكنى الشعر. هذا ما يحير الملائكة إزاء الشعر الذي ما انفك يزاحمهم الهيام البهي في قلب ممالك الرمال والنور. المطلق رهان الاثنين، والأجرامُ وقفات خصومتهم.

٣ ـ مع صيحة الديك الشبيهة بغناء ميثولوجي قادم من أعماق جنيتنا، ثمة إجلال للإلهية المنبجسة مع نور الشروق، الذي يأتزر التخوم كراية تستحث المادة الطليقة أن تخفف من عنفها: المادة المشكلة على صورة خناجر وسيوف أو طلقات في العصور الحديثة.

ولأن الفجر خال من آثار الانسان، هذه الصرخة التي تعرقل مسار النور، فإن البشرية اختارت تحرير عنفها، في كل مرة مع أولى تكويناته.

٤ ـ بهجة الطائر في تحليقه، مثيلة لساعة اقترابنا من نهود الأمهات إثر غيبة. والرفيف الحاد الذي يجوس سمعنا، حينما نتمتع بالفيض، هو العناق ذاته مع النور ـ موطن الفيض الذي عناه أفلاطون ـ الذي يخطف ألبابنا القصية عنا.

مع فروقات مجهرية، فإن الخفاش من فصيلتنا، طائر يهيم بالليل: نظيره. يختار بيوته بين المادة الرخوة التي يمنحها فضلُ النور صلادتَها وحيّزَها الضيقَ في الزمن. كذلك هو خيط الحضارة الألفية للمعادن، هو خيط الحياة الليلية التي شدهت أبصارَنا؛ رعبَنا من النور لحظة هبوطه كرسالة سماويةً هو رعبنا من كشف عورتنا أمام الأزل، والجمال الذي لم تنحته أيدينا التائقة لفتح أبواب الفراديس الأرضية.

ابتهالاتنا في الليالي أمام وحشة الوجود، ليست إلا انحيازاً مطلقاً لظلاميتنا الطافية في الشرايين. بينما الأشنات التائهة في سِلْم المستنقعات تدرك بغريزتها التي تفوق قدراتنا، أن سعادتها رهينة بخيوط السحر الأولى.

٥ ـ لا كاضطرام النار، بل أقل ضراوة هذا الرحيق الشمسي الذي يغذي مخيلة الكائن؛ مُجترحَ رديفهِ في البشاعة ومستقبلَهُ في الديمومة. هو مثل نظرة إله هندوسي ممتطياً فرساً من الزرقة، خابّاً الأكوان، مستنكفاً السعادة في المادة المكبلة، باحثاً عنها في الاندهاشة المكتسبةِ العمقِ بالنور ذاته: الجوهر غير القابل للصفات.

٦ ـ ورديةُ نثار الحصى المنقوع بالليل، كنايةٌ عن ولادة خاطفة للرِّفعة. كانبلاج شهاب لحظة تتويج ملوكي أو موت عاشق من فرط الوجد. وبرغم النهارات التي تترك بصماتها المُبتكِرة على الحصى، فإن اليد الحنونة التي تجسُّه؛ اليد النبوية، أو فلنقل الشعرية، تجد بقايا من ضمخ الورد يتضوّع كعبق حوريات تركن الموج تواً. شعراؤنا الجاهليون أدركوا بحاستهم الرملية ذلك. لذا تركوا لنا بعض نور السحر في شعرهم الذي نراه بائداً.

٧ ـ أحقّية النهار بالنور ليست فضلاً من أحد، إنما هبة من الفجر الذي ما ان يبزغ حتى يستوطن الفلاة بقية النهار. عزيمة البحر لا تثنيه عن نشر نصاله، لا غرسها ـ وهذه حقيقة يعرفها النوتيون ـ في مجال الأفق حيث ملكوته الذي بلا منازع.

الطيبون منا، يدركون هذه العذوبة التي ينفخها السحر في الروح الطاعنة في الوجد أو الألم. والنوارس حين تنهض من سباتها الليلي، فإنّها تأتينا من جهة السحر، لا من المراكب التي تفرغ مِعَدَها المقروحة في عرض البحر. بهذه الدلائل فإن قوة النور في انبثاقه إفصاح عن سلطته. وفي مطلقه ـ الذي لا يدانيه مطلق آخر ـ دون أدنى مبالغة أدبية، إرادة كاشفة عن مدلولية العناصر: طقس الكون ورتابته، تهافت الليل، جنوح النهار وانكساره ـ لا غياب النور ـ إثر

نصف دورة في كل الاحتمالات.

٨ ـ في تحرقنا للوجود الخائضين فيه حَدَّ الرّكُب، استعجالٌ، لأفولنا المبكر كنهار موجز إثـر كسـوف في ظهيرة قائظة، أو نهاية مبارزة غير متكافئة. والمجد الذي نوسع حدوده في المسرحيات الاغريقية المفجعة، قيمة لا نجدها في الطبيعة مفصولةً عن برزخ الحياة.

الجندب له مجده في قَفْزه، وكذلك اليسروع في حركته التي تشبه زحف السكون، على الأوراق. ما نتوهمه منذ عصر الصيد أن مجد الايائل في قرونها. بينما في الحقيقة، سر هذا المجد الحري بإثارة انتباهنا، هو في اختراق الحيوان للحواجز، بهذه الرشاقة المتعالية والتي تستحق إن يصورها الفجر كخلود لهذه الفصيلة. السحر في استقامة خطوطه شاهد على هذه الفضيحة المتوارثة بين الانسان ورتل الحيوانات، لأنه كعين رسامٍ ماهر، يرصد في نظرة واحدة القفزة الأخيرة للأيل، والعين الكافرة للصياد المتوثب في مكمنه.

بعض الأعراب يتركون للصقر هذه المهمة العسيرة. في بداوتهم حيلة على الطبيعة، لأن عيونهم التي تتسقَّطُ الطائر، تحطّ معه في حركة جناحيه نفسها على مدرجه: رأس الطريدة النافقة الخارجة للأبد من مجال النور.

٩ ـ صرخة الفجر القادمة من عنان الأفق البحري. هذه المكيدة المبنية باتقان وحصافة السنـونـو، كانت جهـاداً بين عرشين لاستضـافـة الأجنحة البيضاء للملائكة: رسل السحر. الفـراعنة، أقوام أقل حساسية وأكثر ذعراً. بالأحجار شيدوا نصاباً لموت النور. في عشقهم للسحر خطيئتهم القاتلة. تركوا الأسحار تحط وحدها على السواحل الرخوة للنيل.

هذه ليست شتيمة أو انحيازاً للأقل ظلامية، بل محض انتباهة لعاشق أثريات يرى في الصواري المنظورة من السواحل لحظة النهوض المهيب للشمس، فيلقاً من نور، يزحف صوب القارات، معلناً للغابات ساعة تحريرها. ملتمساً الأشجار باستعادة قاماتها الواقفة.

١٠ ـ عين الماء النائمة بين الصخر، تنتظر الأسحار كي تحرر دمعها نحو الأودية. في صحوة السحرِ صحوة لها. كنايتها النظرة العاشقة للنور المتلألىء. طوال العناق النهاريِّ.

الانـطبـاعيـون، الـرسـامون الأكثر إشراقاً في تاريخ الرسم، أدركوا حيوية هذا النور المترقرق في ضربات فراشيهم بهيئة أطياف خاطفة كرؤى المخدر. ومرة أخرى من الشرق، استقدموا صفوة الضياء، ليكتشفوا بالأبيض ـ الأرجواني عن موكب العظمة، الذي لم تبصره عيون الشمال الضاربة في العتمة.

مونيه، الأكثر فطرة بينهم، بموهبته الفذة، وَفَّرَ لكتدرائية «روان»، ما يكفيها من نور بقية عمـرهـا. في اجتهـاداتـه العشرين الماضية من الأبيض إلى الأبيض، تخفق أبراج كتدرائيته

كجناحين لرخّ يقتلع الأحياء القديمة لحظة طيرانه. دون بياضاته الأرجوانية، المائلة للخضرة أحياناً، تبقى لوحته طبيعة ميتة في إطار. لكي يكون الأمر أكثر وضوحاً، فليقارن بتيسيان الباذخ بالحمرة أو ماغريت المسكون بوضوح ظهيرة صيف حتى في رسمه جبلاً بهيئة عُقاب امبراطوري. وَلْيُسْتَثْنى من ذلك رجال القبعات، فهم من سلالة انطباعية يكسبهم السحر نظرة الإنشداه بالكون.

١١ـ في طوفان النور الغامر في الظهيرة، ثمة فلك خلاصٍ ما زال معلقاً بذؤابات الشجر. الأوراق مثل حمامات يستنطقن اليابسة. بقايا السحر الخبيئة في الفلك، مصدر إنسانيتنا في النهار.

من رأى ذؤابات الشجر يتموَّجن كسلاحف جيش روماني تدافع عن حصونها، رأى مكمن الوجود الخالص للروح التي تهبط من عليائها لتحط في الصلصال الفخّار.

النخلة أكثر تعبيراً من أخواتها الأشجار عن الانطلاقة الباهرة لأرتال النور، ولأنها خلقت كي تظلّل الفردوس، فَسَعفاتُها في حمى دائمة للتعالي كشراع عودةٍ أو ابتهال لما وراء الزرقة.

١٢ـ القوة الخالدة للنور تستوطن عيون التماثيل السومرية الواقفة في متاحف العالم، كما في سحر أبديّ. الأيدي القابضة على ومضةِ شعاع خفيّ، خلاصة لعبادةِ الوثن. إنها الحقيقة الوحيدة للنحت، وغطرسة الأسلاف الوحيدة، والمباراة الناجحة ضد الإيجيين المبالغين أبداً في تعالي الحجر.

ما رأيته في «چارناك» عودة خاطفة لسحر وركائي. من فم جرّةٍ انهمر النورُ ليوحِّد جسد امرأة نافرٍ مع طينِ جدار لم يكتمل بعد. يداها استقبلت النورَ لحظة انبعاثه واختفت في السماء.

لن أرى هذا في الغرب بقية عمري.

النور ما زال يستوطن قارة أخرى من طين.

جبار ياسين

شباط ١٩٨٨

اقواس

المفكرون والقتل

«الى المفكر الوحيد اليوم،
اليه في عزلته الشامخة
حيث البرد القارس والرياح»

كل مفكر كبير؛ كل مفكر له معنى ضمن حركة التاريخ، يحلم بشكل واعٍ أو لا واعٍ بشهوة واحدة: هي إنه سيُقتَل يوماً ما. ويحق لنا أن نتساءل عن سبب هذه الشهوة الغريبة لأوّل وهلة. ما العلاقة بين الفكر والقتل؟ الفكر تأكيدٌ لشيء جديد، إبداعٌ لخط عريض في تاريخ الـوجـود والحيـاة. الفكر ايجابي، فاعل، متفاعل. الفكر يصنع المعجزات. فلماذا يضطر صاحبه إلى الحلم بهذه الشهوة الشاذة التي يبدو أن لا مبرر لها؟

عندما يحبل المفكر بالفكر؛ عندما تبرعم جراثيم الفكر في أعماق شخص ما دون أن يشعـر، وربما دون أن يريد، فانه يحسّ بنوع من النشوة المصحوبة بالألم والغثيان. يحسّ بالاختـلال وتـوفُّـز الأعصاب. يحسّ بأنه على وشك اقتحام عالم غريب، أسود، مجهول. ويحس بشهوة جارفة تكاد تسحقه وتجرفه في مهاوٍ سحيقة لا قرار لها. ثم يشعر في الوقت ذاته بحركة معاكسة تريد أن تعيده إلى قواعده سالماً ـ قواعد الطمأنينة والإلفة والعادة. وفيما هو يترجرج بين كلتا الحركتين يشعر بأن صدره يكاد ينشقّ، ولا يعود أمامه من خيار إلا أن يقذف بنفسه دفعة واحدة في مجهول التجربة وغياهب الفكر.

ولكن حتى هنا فإن الأمور ليست مضمونة. ذلك أنه إذا ما أُفلِتَ حبلُ الفكر من عقاله، وسمح المرء لنفسه بالإنجراف والزيحان، فإنه لا يعود يعرف أين يتوقف، ولا كيف. ويصبح كحجر يتدحرج نحو الهاوية بتسارع متزايد. ويمكن لهذه الحركة الجهنمية المجهولة أن تودي به في نهاية المطاف. وعندئذ يبطل أن يكون مفكراً بعد أن فقد السيطرة على نفسه بالكامل. عندئذ يدخل عالم اللافكر؛ عالم الجنون والاختلال الكامل؛ عالم فقدان الأثر وعدم القدرة على بلورة أي عمل ـ هذا العالَم الذي طالما سحر ميشيل فوكو، والذي دخله فريدريك نيتشه

يوماً ما إلى غير رجعة.

المفكر الحقيقي هو ذلك الذي يعرف كيف يوقف هذه الحركة في اللحظة المناسبة، ويضرب ضربته. هو ذلك الذي يعرف كيف يؤجِّل لحظة فقدان الأثر والالتحاق بالطرف الآخر، الذي يدعوه بقوة الجاذبية وسحر المجاهيل. المفكر الحقيقي رجل استراتيجيا وتأجيل. وفيما هو يؤجِّل ويناور يصنع الفكر درجةً درجةً، ولَبِنَةً لبنة، ثم ينزاح عن صدر أعماله لكي تبدو على حقيقتها: بناءً شامخاً يتحدى الزمن والموت. ولكن المفكر الحقيقي ـ على عكس المفكرين الصغار ـ يعرف أن بناءه سوف يشيخ يوما ما مهما علا صرحه، وأن عروق الزمن سوف تعرِّش على جدرانه وزواياه. ويعرف ان بنايات أخرى سوف تجاوره أو تحل محله، دون أن تلغيه. وربما لهذا السبب بالذات يشعر بشهوة عميقة في القتل: في أن يَقْتلَ ويُقْتَلَ. فهو «مجرم» حقيقي بمعنى من المعاني. إنه يمثل أكبر لحظة تواطئية في حركة التاريخ. ذلك أنه قبل أن يشيد قصره المنيف، الشامخ، كان قد أمضى معظم سني عمره في الحفر تحت أنظمة الفكر، التي سبقته، والتي ما تزال رازحة في عصره. وكان قد لغمها من الداخل، واختار نقطة الضعف فيها لكي ينخرها ويفكِّكها حتى تتهاوى خاويةً على عروشها. ابتداءً من تلك اللحظة بالذات يعرف أن حظه في الانتصار قد أصبح مضموناً، أو شبه مضمون. أما قبل ذلك فلا. المفكر الحقيقي ـ وأنا هنا أتحدث عن اللحظات الحاسمة في تاريخ الوجود والفكر ـ يعرف أنه قد جاء في لحظة المنعطف التاريخي، وأنه مضطر لأن يتزوجها، أشاء أم أبى (وربما لو شاء لتراجع وانسحب، لأراح واستراح). فالقوة الجاذبة التي تدعوه لمعانقة اللحظة القادمة تصبح بمرور الزمن أقوى وأشد اغراءً من القوة الرسوبية التي تشده إلى الخلف: إلى تراثِ الآباء والأجداد ـ تراثِ العادة والإلفة والطمأنينة. المفكر الأساسي الذي نتحدث عنه هو ذلك الذي يعرف كيف ينفصل عن جاذبية التراث المكرور مثلما تنفصل المركبات الفضائية عن جاذبية الأرض. لكن ما أشدّ الحنين ـ في تلك اللحظة بالذات ـ إلى الأرض والجذور! وما أصعب الانفصال! وفيما هو ينفصل شيئاً فشيئاً عن جاذبية المحيط، وكل ما هو موجود، يتحرَّر أكثر فأكثر من ذاته ويصبح: خفيفاً، طلقاً، قوياً، لا يُرَدُّ.

المفكر الحرُّ، إذْ ينفصل عن جاذبية الأرض (أقصد الماضي وتراث الأوَّلين) يحقق أكبر خطوة باتجاه المرحلة التالية: مرحلة بناء نظام جديد للفكر يكون أكثر قدرة على معانقة اللحظة التاريخية، وتلمُّس آفاق المستقبل وممكناته. ولكن، ربما قضى معظم لحظات عمره في محاولة الإنفصال عن قوة الجذب، في محاولة التحلُّل كلّياً من ذاته، ولم يبق له في النهاية إلا لحظات معدودة للبناء، وإيجاد البديل، هذا اذا ما بقي له.

هذا المفكر الذي عاش طويلاً في الدهاليز، وتحت الأرض؛ هذا المفكر الذي أمضى

معـظم لحظات عمره في الحفر والتفكيك والضرب، سوف يتساءل يوماً ما: ألا يمكن لهذا الجسد المحطَّم أن ينتقم لنفسه؟ ألا يمكن أن يختلج يوماً ما ويضرب في خط الرجعة بدوره؟ بمعنى آخر: ألا يمكن لأتباع الماضي القتيل أن يقتلوا قاتِلَه؟ من هنا بالذات تنبت في أعماق المفكـر الخـلاّق شهوة القتل الجارفة، ويصبح وهو يتحاشاها يترقبها وكأنها قدره المحتوم. تصبح وكأنها الضريبة التي ينبغي أن يدفعها لكي يحقق الولادة الصعبة (كل الأنبياء والمفكرين الكبار عرفوا هذه اللحظة. أذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد، ديكارت، كانط، جان جاك روسو، نيتشه). المفكر الكبير الذي يجيء في اللحظة الصاعقة يلغي بضربة واحـدة شرائـح زمنيـة طويلة من الحيـوات، والأفكـار، والتصورات. إنه يلغي عوالم كاملة بأسرها، ويلغي أوهام الأجيال المتتالية التي عاشت عليها وآمنت بها كحقائق مطلقة لا تناقش ولا تُرد. وفي الوقت الذي يلغي فيه الدروب القديمة، وينفصل عن الماضي، يلقي مراسيه، ويشقّ الشوارع العريضة للفكر.

هاشم صالح

باريس، ١٩٨٩/٧/١٩

أدب الخيال السياسي

لا شك أن أدب الخيال السياسي (POLICY FICTION) هو أحد أبرز الأنواع التي انبثقت عن الخيال العلمي. وفيما قبل كان هذا النوع ملتصقاً بالنوع الأم وسائراً بين جنباته. إلا أنه ما لبث أن انفصل عنه وأصبح ذا شخصية مستقلة، حتى يمكن اعتباره في السنوات الأخيرة نوعاً مستقلاً بذاته. وهذا النوع من الأدب يلبي ـ بصفة خاصة ـ في أيامنا هذه، الطموحات الجديدة للجماهير، معبراً عن تسييس كافة مظاهر الحياة. وهو نوع لا يحتاج في الأدب إلى دراسات مكثفة في الصياغة الفنية. ويصبح ـ اذا ما خلطناه بالاهتمامات البيئية المعاصرة ـ مصدراً لا ينضب لمشاهد مثيرة بوجه خاص وإن بدت سهلة. فالخيال السياسي يستجيب اليوم تماماً لموجة التحذير التي تجتاح العالم. كما انه اكثر التصاقاً بالجماهير المرتبطة بأحداث السياسة التي تجيئها من كافة وسائل الاعلام المحيطة بها.

لقد كانت فكرة نهاية العالم تمارس على الدوام سحراً مفهوماً على عقول الناس. «وقد تطورت براعتها النظرية ببساطة وأصبحت متمشية مع روح العصر. فقد كانت نهاية العالم قبل العام ١٩٥٠ تنتج عن حادث كوني غير محتمل رياضياً قبل عدة ملايين من السنين. إلا أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية أصبحت فكرة نهاية العالم قريبة جداً من أذهان البشر. وبدأت هيروشيما تسيطر على الأذهان، ولم تعد نهاية العالم تأتي الآن إلا بسبب كارثة نووية، خاصة أن العالم يتطور يومياً نووياً، على صورة متوالية هندسية، ويزداد الصراع على ملكية الأسلحة الأشد تدميراً في العالم كله، ويصبح الأغبياء هم الأقل ملكية لهذه الأسلحة. لقد وعى الناس ـ اليوم ـ فجأة بخطر أكثر توقعاً ألا وهو الكساد والمجاعة والانفجار السكاني. ومن الآن فصاعداً سوف يتصارع الناس على قطعة أرض لا تزال قابلة للزراعة»[1].

واذا كان التهديد الذري لا يزال في الأفق فهو «الحل النهائي» الذي تملكه الحكومات للتخلص، بلا ألم، من الفئة العاملة، وانقاذ «الصفوة» من الدمار. وهناك ظاهرة غريبة ومثيرة للدهشة وهي أن الخيال السياسي، مهما كان الموضوع الذي يعالجه، لم يخلف حتى اليوم سوى أعمالاً ممتعة وممتازة في غالبيتها، مثل خطر الفاشية الكامن، وخطر التصعيد الذري، والانهيار الكامل لنظام المراقبة الاليكتروني، وعصر سيادة العنف السياسي. ويأتي على قمة الموضوعات تلك النبوءة الأكثر واقعية، والأقرب احتمالاً، والأكثر إثارة للرعب لانهيار حضارة الغرب الحديثة.

ويقدم أدب الخيال السياسي، غالباً، موضوعات بعيدة جداً ـ ظاهرياً ـ عن اهتماماتها المعتادة، مثل احتمال الاتصال بين الانسان والحيوان المتطور. واذا كان أدباء الخيال العلمي يتنبأون ويتأملون ويتخيلون الصورة التي ستكون عليها الحياة فوق البسيطة ـ علمياً ـ في سنوات الغد القريب والبعيد، فإن أدب الخيال السياسي يعطي الصورة عن الحياة السياسية في تلك السنوات، و «عندما تخلص الخيال العلمي من فنتازيته وخياله الجامح، بدا أنه كان يجب أن يغطي التيمات والأصوات الأكثر تنوعاً التي يسمح بأن يعرضها في مستقبل المشكلات والخيالات من عصرنا، من استعمال شتى الأشكال في الأدب. وكان أدب الخيال العلمي ذا مغامرات نقية، وعليه أن يحني نفسه بجدية أكثر، ويعالج المشكلات المطروحة في المجتمع بالتطور العلمي والصناعي، مما دفع إلى إظهار هذا الأدب الذي اتفق على تسميته بالخيال السياسي الذي عليه متابعة المشكلات التي يعالجها، والتي تهمنا في المستقبل البعيد»[٢].

وبرغم أن هناك أدباً للخيال السياسي، إلا أن أغلب الذين يكتبونه غير متخصصين له، بمعنى أنه لا يوجد أوفياء لهذا النوع الجديد مثلما حدث مع الأنواع الأخرى. وقد امتزج ـ كما سبق أن أشرنا ـ بنوع الخيال العلمي. وأصبح من الصعب فصل التخيل العلمي عن السياسي في الرواية نفسها. ولذا فان الباحث سيجد نفسه يناقش عملاً في موضع على أنه خيال سياسي، وفي موضع آخر على أنه تخيل علمي.

ـ أدب الخيال السياسي يمكن أن يدور في سنوات المستقبل، مثلما تدور أغلب أحداث روايات الخيال العلمي، هذا المستقبل الذي يحمل في طياته الكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية في المجتمع. فلو تصورنا أن التطور العلمي سوف يجيء على الانسان بالوبال من جراء حرب ذرية تأتي على البشر، فكيف يمكن تصور شكل المجتمع الذي يصنعه الباقون على قيد الحياة بعد حدوث الكارثة؟ تصوره البعض يوتوبيا جديدة، وتصوره البعض الآخر صورة مشوهة مكررة لما يحدث في عالمنا.

ـ اذا كانت هناك تيمات محددة عرفها أدب الخيال العلمي، مثل الصعود إلى الفضاء، والغزو الكوني للأرض، فان هناك تيمات أخرى يعرفها أدب الخيال السياسي، مثل سيادة ايدولوجية معينة في الغد، أو سيطرة العنف السياسي على شكل العلاقات الاجتماعية، أو التطرف الديني، أو سيادة عصر الديكتاتوريات، أو سيادة جنس بشري آخر يقارب نوع الانسان في التطور، مثل القردة أو رجل الغابة، أو شكل الرئاسة في مجتمع ما. . وهكذا. .

ولأن رواية «١٩٨٤»، التي كتبها جورج أورويل هي احدى أشهر روايات الخيال السياسي، ليس في عالمنا العربي وحده، ولكن في العالم كله، فاننا اخترنا البدء بها حيث أنها نشرت أول مرة في فترة لم يكن العالم فيها يميز بين النوع الأمّ (الخيال العلمي) والنوع الذي انبثق عنه. والآن، وبعد هذه السنوات، نؤكد أن رواية جورج أورويل هي رواية نموذجية لأدب الخيال السياسي، حيث تخيل فيها شكل الحياة على الأرض سياسياً في العام ١٩٨٤، أو فلنقل في المستقبل، طالما أن هذا العام قد مر بسلام. وقبل أن نتحدث عن هذه الرواية، نود أن نشير أنه ليس مطلوباً من كاتب الخيال السياسي أن يرسم المستقبل فيحدث في السنة المقصودة، ولكن عليه أن يحدّث ويحذر من هذا الواقع الذي يعيشه ويلبسهُ لباسَ المستقبل. وكم من خيالات طوبوية لم تتحقق. لكن المهم أن نشير أن اورويل قد نقل مخاوفه من واقع الغدِ، وهو كما سنرى نتاج لتخيلات أدباء عديدين سبقوه إلى هذا التصور.

ومن المهم أن نشير أن رواية اورويل ليست مجهولة لدى القارىء العربي، فقد تمت ترجمتها مرتين، الأولى في مشروع الألف كتاب سنة ١٩٥٦، والثانية مع بداية العام ١٩٨٤، حيث ترجمتها مجموعة من طلاب جامعة عين شمس تحت اشراف الدكتور رمسيس عوض.

ويتصور أورويل أن النظام الشيوعي سوف يسيطر على العالم مع مطلع سنة ١٩٨٤. وأصبح العالم كله ثلاث دول كبرى: يوراشيا EURASHIA أي الأوروبية الآسيوية، وأستارشيا ASTARSHIA أي آسيا الشرقية، وأوشانيا OSHANIA أي الدولة المحيطية، سادت فيها جميعاً الشمولية. ويصور الكاتب مدينة لندن مع بداية عام ١٩٨٤ وقد أصبحت عاصمة لأكبر هذه الدول أوشانيا، وأصبح الحكم والملكية في كل شيء للدولة. وهناك نظام حاكم صارم يمارس الحكم من خلال أربع وزارات هي: وزارة الحب التي تبث الكراهية بين الناس، ووزارة الرخاء التي تهتم بشؤون نشر التقشف بين الناس، ووزارة الصدق التي تقوم بمسخ ذهن البشر، ووزارة الاعداد للحرب المسماة بوزارة السلام. يحكم هذه الدولة رجل تنتشر صورته في كل مكان يسمونه «الأخ الأكبر». لا يعيش الناس في أمان. فالتجسس يسود كل الأمكنة، وكاميرات التلفاز تصورهم أينما كانوا حتى لا تسوّل نفس أحدهم بالتمرّد.

ويختار الكاتب رجلاً من هذا العالم يسمى ونستون سميث كي يصور من خلاله صورة هذا العالم، فهو رجل متزوج من امرأة تتسم بالبرود، (مثل رواية «فهرنهايت ٤٥١») وهذا الأمر شيء مرغوب في سياسة الحزب. فيجب ألا يسود الحب أو التفاهم بين الناس. ولذا فإن الزوجة تهرب من بيتها وتختفي حيث لا يعلم. ورغم أن سميث مواطن صالح يؤدي عمله على خير وجه، مثل تزييف الحقائق والمستندات، إلا أنه يكره الحزب كراهية شديدة، ويسعى إلى التمرد عليه حتى لو كان تمرداً ذاتياً. فالكاميرا التلفازية موجودة في شقته للتجسس على كل تصرفاته. لذا فعليه ألا يجلس في هذا المسكن وقتاً طويلاً. ولأن سميث بشر يسكن الحب في أعماقه. فإنه يتصرف مثل كل الرجال الذين عاشوا الماضي، ويتوق أن يتعرف بجوليا التي تعمل معه في الوزارة نفسها، برغم أنها ترتدي حزام العفة، الذي كانت ترتديه بعض النسوة في القرون الوسطى.

سميث يتوق إلى هذه المرأة. لكنها لا تشعر به. فهي ليست سوى موظفة ملتزمة. تمارس عملها بامتياز. وهناك مزج بين مشاعر سميث نحو هذه الفتاة وبين مشاعره نحو الوظيفة والسياسة وما يدور من حوله. فهو يكره «الأخ الأكبر». ولكنه لا يستطيع أن يعبر عن ذلك سوى بكتابة مذكراته في غرفته الصغيرة منزوياً في أحد الأركان. يستفيض في مشاعره نحو سياسة البلاد، وكيف تغير الأشخاص من خلال السنوات الأخيرة. فهو من أسرة فقيرة. اختفى أفراد أسرته في ظروف غامضة الواحد تلو الآخر. يشعر أنه لعب دوراً كبيراً في هذا الاختفاء. لقد علمته وظيفته والنظام في بلاده أن يكون بارداً. لكن هل يمكن أن يستمر؟

ومثلما تطارد قوات الشرطة أحد أفرادها الخارجين عليها عندما عشق القراءة، فإن سميث يتمرد أولا في الخفاء. يحاول أن يبحث عن متمردين مثله. لكن لا أحد يبالي. لا يمكن للطبقة العاملة الفقيرة أن تفعل شيئاً، فهي أمية جاهلة غير قادرة على الفهم والعطاء. يتجول بين أنحاء العاصمة كي يشاهد أهلها وكيف يعيشون في فقز مدقع. يلتقي هناك بأحد الرجال العواجيز الذين عاشوا سنوات ما قبل النظام، لكن الرجل لم يعد يتذكر شيئاً. فقد محوا له ذاكرته. أو بالتعبير المعروف في العام ١٩٨٤ فعلاً «غسلوا له مخه».

لكن جوليا لم تبرح أبداً ذاكرته. يتصوَّر أنها تتلصص عليه. ويراها فيتبعها. عندما تزل قدمها يساعدها على النهوض. تدس ورقة في يده كتبت فيها «أحبك». يلتقي بها بعيداً عن العيون المتلصصة. يمشيان فوق الحشائش. يبدأ كل منهما في الحديث مع الآخر عن مشاعره تجاه أشياء عديدة منها الحزب وأساليب الحياة. لكن عليها أن تتصرف بأسلوب مخالف حتى لا يشك أحد فيها. يعاودان اللقاء. يقومان باستئجار حجرة صغيرة تملأها القذارة والجرذان،

بعيدة عن شاشات التلفاز. يحدثها عن أفكاره السياسية التي يؤمن بها، فهو يود أن ينضم إلى حزب المعارضة التي تمثله الدولتان الأخريان.

ومع تطور العلاقة وتكرار اللقاءات. يكتشف أمرهما من خلال شاشات التلفاز، فيتم القبض عليهما، ويوضعان في زنزانة بوزارة الحب، حيث تجري لهما عملية غسيل مخّ بطيئة، وبالغة الدقة والاحكام، فيتم بها تحويلهما إلى مواطنين صالحين تماماً، يؤمنان بالخيانة والظلم والكراهية والشر، ويمارسان كل ألوان الموبقات، مؤمنين أن الدولة الشمولية هي أفضل ما يكون.

والنظام الحاكم ـ كما صوره أورويل ـ يسوق الأفراد حسب رغباته وأيدولوجيته، ولا يهمه سوى أن يكون موالياً لها، وعلى الأفراد دوماً تقديس «الأخ الأكبر»، والتجسس الذي ينتشر في الدولة هو لصالح أفرادها، حتى لو تم بين أفراد الأسرة الواحدة. وقد عبر عن هذا كوبولا في فيلمه «المحادثة» THE CONVERSATION عام ١٩٧٤، الذي يصف فيه كيف تغلغلت أساليب التجسس في الحياة الخاصة للمواطن العادي الأمريكي.

يقول HELMUT SWOBODA في مجلة AUSTRIA TODAY : «وحين نوازن بين جميع الأطروحات نتوصل حتما إلى الاستنتاج بأن ١٩٨٤ هي الآن أقرب بكثير مما كانت عليه الحال عند كتابة الرواية. ربما نستطيع أن نتنفس الصعداء لأننا وصلنا فعلاً للسنة المشؤومة دون أن نكتسحها، ولكننا يجب ألا نخدع بأن في نهاية السنة التقويمية ١٩٨٤ سيزول كل الخطر، وستنتهي الأزمة. وذلك لأن رواية أورويل تتجاوز الاختيار الاعتباطي لتاريخ السنة الذي يؤلف عنوان الرواية، وتشكل بالأساس تحذيراً صارخاً ضد خطر السلطة المطلقة عندما يكون آخر البشر في قبضة اللاّبشر، الذين يتسلطون، ليس فقط بتفكيرهم، بل بأكثر المشاعر الحميمة لديهم».

يعبر اوبراين، احدى شخصيات رواية اورويل، عن هذا بوضوح قاسٍ قائلاً: «نحن نختلف عن طغاة الماضي. نحن لا نقنع بالطاعة السلبية. ولا حتى بالاستسلام الذليل جداً. فنحن نبدل عقيدة المنشق ونحرق كل شرورهم فيه ونجعله واحداً منا قبل أن نقتله ونجعل دماغه من أحسن ما يرام قبل أن نفجره»[٣].

وفي العدد نفسه من مجلة «الثقافة الأجنبية» اقتبست اقبال أيوب مقالاً من كتاب ألماني يحمل عنوان IST DIE ZU Kunft Von GESTERN لبريان الديس قال فيه إن «العنصر التنبؤي يساوي جزءاً من استقطابه، حسب تقديري، ومهما يكن من أمر، فإن التنبؤ كان يقصد الشؤم، واعتبره بمثابة تحذير. وتبعا لذلك فإن تحذيره نقل تحقيقاً لصورة المستقبل التي قام برسمها

برغم كونها بعيدة عن الاحتمال. ويقوم نجاحه على عدم إعطاء صورة واقعية صادقة لسنة ١٩٨٤ الحقيقية. ومهما يكن مستقبل العام ١٩٨٤ مظلماً فهو لا يصل حد التجهم الذي صوره أورويل. وربما ندين له ببعض الشكر لأن روايته ذات التأثير البالغ لا تتطابق مع مستقبلنا للعام ١٩٨٤»[٤].

ويرى أحمد ابراهيم الشريف «أن هذه الرواية أشبه بالجمهورية، في أن كل الظواهر الحضارية تتأثر في كيانها بنوع الحكم وجوداً وعدماً، لا مجرد تأثر كتأثرات تيارات الماء بتيارات الهواء، مع احتفاظ هذا وذاك بشخصيته ووجوده منعزلاً عن صاحبه. فنوع من الحكم يوجد معه الأدب والعلم والفلسفة، ونوع آخر لا يوجد معه شيء من ذلك»[٥].

وللدكتور رمسيس عوض رأي حول هذه الرواية أنها «تأثرت بالعديد من المصادر التي تشمل طائفة كبيرة من الكتاب أمثال جوناثان سويفت، وجيمس بيرنهام، وألدوس هكسلي، وتروتسكي، وايفنجي زامياتين، وجاك لندن، ودوستويفسكي، وهـ. ج. ويلز. وقد تأثر في روايته أيضا بصموئيل بطلر، ودانييل ديفو، وكافكا. ويعتقد عدد كبير من النقاد أمثال جورج وودتوك، وارفنج هو، واسحاق دويتشر، (وبخاصة هذا الأخير) أن رواية ١٩٨٤ تستمد قدراً كبيراً من أصولها من رواية زامياتين «نحن» التي كتبها مؤلفها ـ وهو مهندس معماري روسي ـ باللغة الروسية حوالى عام ١٩٣٠. ولد زامياتين عام ١٨٨٤ ومات عام ١٩٣٧، وكان عضواً في الحزب الديمقراطي الوطني الاشتراكي الروسي، الذي انضوى البلاشفة تحت لوائه التفافاً من قمع الحكومة القيصرية لهم، حتى يتمكنوا من ممارسة نشاطهم السياسي في ظله. واشترك زامياتين في الثورة الروسية التي اندلعت سنة ١٩٠٥ بفضل نشاط الحزب الاشتراكي الديمقراطي الذي سانده البلاشفة»[٦].

ويؤكد رمسيس عوض أن أورويل قد قرأ «نحن» في ترجمتها الفرنسية تحت عنوان: «نحن الآخرون»، ورغم أن مؤلفنا لا يعتبرها كتاباً من الطبقة الأولى، فإنه يصفها بأنها كتاب غير عادي بالتأكيد. كما أنه يقول إن زامياتين يظهر في روايته وعياً سياسياً يفوق ما أظهره ألدوس هكسلي في كتابه «عالم جديد شجاع» (١٩٣٢) الذي يعتقد أنه تأثر على نحو ما برؤية زامياتين التي تقع أحداثها في عام ٢٦٠٠. وفي مقال كتبه أورويل بعنوان عرض لرواية «نحن» تأليف أ. آي. زامياتين، المجلد الرابع من مجموعة مقالاته، نراه يقارن بين روايتي زامياتين والدوس هكسلي. فيقول: «كلا الكاتبين يتناولان تمرد الروح الانسانية البدائية على عالم عقلاني لا مكان للألم فيه، ويحظى مؤلفنا ـ كما يقول اسحاق دويتشر ـ حين يصفها بأنها تقع في مكان خال من الألم. صحيح أن الحياة في هذا المجتمع سهلة هينة، وتتسم بالدعة، ولكن ظاهرها

غير المؤلم يخفي في طياته ما هو أسوأ من الألم. فأحداث قصة «نحن»، في واقع الأمر، تبعث على الرعب الذي لا يقل عن الرعب الذي تبعثه رواية ١٩٨٤ في النفوس. فالعالم العقلاني الآلي في رواية زامياتين يجرد سكانه من إنسانيتهم تجريداً كاملاً. ويطلق المؤلف الروسي على دولته غير الفاضلة اسم «الدولة المتحدة» أو «الدولة الواحدة». وفيها نرى أن الفروق الفردية بين مواطنيها قد تلاشت تماماً لدرجة أنهم أصبحوا لا يعرفون بأسمائهم، بل ينادون بأرقامهم. وهم جميعاً يرتدون أزياء موحدة. ولعل الطبقة العاملة في رواية أورويل هي المقابل لهم. وينظم حكام «الدولة الواحدة» حياة مواطنيها طبقاً لأحكام العقل وما يمليه من ضوابط. ومن ثم فانهم يعتبرون الخيال والوعي بالذات والأحلام أمراضاً نفسية تحتاج إلى العلاج. وبطل رواية «نحن» وراويها عالم رياضيات يدعى «د ـ ٥٠٣» اشترك في تصميم صاروخ أطلق عليه اسم «التكامل»، قصد به أن ينطلق من الأرض ليصل إلى الكواكب الأخرى بهدف إخضاع سكانها الأدنى مرتبة إلى أحكام العقل، وبذلك ينقد العقل، ليس على الأرض، فحسب ولكن على السماوات أيضاً»(٧).

والجدير بالذكر أن رواية اورويل ليست هي الأولى التي تنتمي إلى الخيال السياسي وتدور أحداثها عام ١٩٨٤. فهناك رواية «رحلة أخي اليكسيس إلى بلاد اليوتوبيا الريفية VOYAGE DE MON FRÉRE ALEXIS AU BAYS DE L'UTOPIE PAYSANNE لايفان كريمنوف، وقد نشرت في موسكو عام ١٩٢٠. وهي تصور الحياة في روسيا خلال عام ١٩٨٤. وقد تحول الاتحاد السوفييتي إلى ثورة ريفية كبرى، وإلى مجتمع شمولي. كما أن هناك رواية بعنوان «١٩٨٥» للكاتب المجري الشاب جيوجي دالوس GYOGY DALOS ، وهي تكملة لما يدور في رواية اورويل، حيث يتخيل الكاتب موت «الأخ الأكبر» فتهب الرياح على أوشانيا، وتقوم جارتها أوراشيا بغزوها، وتحكمها، وتتمكن من السيطرة عليها. كما أن هناك رواية أخرى لأنتوني بورغس بعنوان «١٩٨٤ ـ ١٩٨٥» سوف نتعرض لها فيما بعد. كما أن هناك رواية تحمل عنوان «الحرب العالمية الثالثة» للجنرال سير جون هاكييت(٨)، وتدور أحداثها في ٤ أغسطس عام ١٩٨٥، حيث تندلع الحرب العالمية الثالثة بين المانيا وانجلترا، ويظل أتون الحرب قائماً إلى أن يتدخل الروس بعد ١٠ سنوات.

وتقول مجلة EXPRESS في ٢٨ أكتوبر ١٩٨٣ أن أورويل استلهم روايته من يوتوبيا مكتوبة في عام ١٩٢٠ «لكاتب سوفييتي أقل شهرة يدعى زامياتين، الذي صور المجتمع في المستقبل في لوحة خانقة معنوياً، ولكنه ينجح مادياً في انتصار خفي لكل التقنيات العصرية، أو مع علم بدائي عبقري. رسم أورويل صورة «الاشتراكية الحقيقية» كما نعرفها اليوم.

أصبحت انجلترا أرضاً جدباء، وينتهي القرن التاسع عشر بالتدمير. كل شيء قذر يثير الرثاء. الخمور لا تأثير لها. الخبز سيء. القهوة والسكر لهما مذاق غريب. هناك نقص دائم في المجلات[٩]».

ويرى الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا MARIO VARGAS LLOSA أنه «منذ عام ١٩٤٩ والبلاد العديدة تنتهج الشمولية. وقد ازداد هذا بطريقة ملفتة للنظر. لم تكف الديمقراطية عن فقدان أرض، وعندما تحل الديكتاتوريات محلها، فيجب أن تسود النظم العسكرية القائمة على الضغوط الوقحة. ولأسباب عديدة فإنه من السهل أن تستمر الديمقراطية على قيد الحياة في بلاد العالم الثالث. وعدم الظلم الاقتصادي والاجتماعي الشديد»[١٠].

أما أنتوني بورغيس ANTHONY BURGGSS فهو أحد الأدباء الذين تميزوا في نوع الخيال السياسي رغم تعدد كتاباته في الرواية والدراسة النقدية والشعر. وما دمنا بصدد الحديث عن رواية أورويل، فعلينا أن نبدأ الحديث عن الرواية التي نشرها عام ١٩٧٩ تحت عنوان «١٩٨٤ ـ ١٩٨٥»، والتي حاول فيها مزج العوالم التي صورها كل من ألدوس هكسلي وزامياتين وجورج أورويل. ويتخيل بورغيس مدينة لندن عام ١٩٨٥ وقد بيعت لملوك البترول، فملأتها المآذن والأذان. ويقف الشعب الانجليزي ضد البرلمان ويتعاون مع العرب. أما الملك شارل الثالث، الذي من المفروض أن يتولى حكم المملكة المتحدة في ذلك العام، فإنه يعطي الأوامر ويصدر الأحكام الديمقراطية بسلوك يبدو عبثياً. وتضع النقابات القوانين الحديدية لتسيير الأمور على هواها. ويعلن الاضراب العام احتجاجاً على زيادة ساعات العمل التي تبلغ عشرين ساعة أسبوعياً، أما التلفاز فلم يعد يعمل. وعندما يشتعل الحريق في المدينة تبدو وكأن شللاً أصابها. فعمال المطافىء في إضراب، ولا تتدخل الشرطة لحل أي نزاع، بينما يقف الجيش ساكناً، وتصيب المدينة مجاعة. أما بيف BEV فهو مدرس سابق يبحث عن فرصة للعمل. لقد ماتت ابنته بسبب نقص الأدوية، وزوجته على وشك الموت لقلة العناية بها بعد أن احترقت داخل حريق أصاب احدى المستشفيات. وعندما تموت يمزق بيف بطاقته النقابية، ويقرر الخروج على السلوك النقابي فينضم الى المتمردين الذين يحتشدون داخل مبنى الجامعة وكأنهم «روبن هود» خارجين على القانون. ويتم القبض على بيف، ويحاكم بتهمة الخروج على قوانين النقابة، فيقاوم ويهرب إلى إحدى المصحات النفسية وينتحر مردداً: «تخليت عن نقابة الأحياء كي ألحق بإضراب الموتى»[١١].

لقد سعى بيف إلى الاستيلاء على الحكم داخل هذه المملكة التي أصابتها الفوضى في عام ١٩٨٤ ،وبذلك فإننا نرى أن بورغيس لم يذهب بعيداً في زمن المستقبل ـ وهذا دائماً أحوال

كتاب الخيال السياسي ـ وكذلك فعل في رواية أخرى له تحمل عنوان «البرتقالة الآلية» المنشورة عام ١٩٦٦، والتي يتصور فيها عصابة أخرى أشبه بعصابة بيف، تعيش في مجتمع تحكمه قوانين العنف، ورئيس هذه العصابة يدعى اليكس، يقود مجموعة من الشباب المتمرد الذي يمارس العنف بكافة أشكاله.

ويرى بورغيس أن عصابة اليكس هي نتاج عصر الآليات، التي بدأت تنخر في عظامنا، وتحول البشر في عالمنا إلى كتلة من العنف والدماء، حيث ترى في النصف الثاني من الرواية عملية غسيل مخ، تجري لأليكس، بعد أن تم القبض عليه. فيتم إدخاله المصحة، ويتحول الشاب على أثر العملية إلى إنسان ذليل خنوع مطيع، إذا ضربه إنسان هرع إليه وقبل حذاءه. وعندما اختبروا قابليته للجنس قدموا له فتاة عارية ساحرة تقيأ. وقد أثارت هذه التجربة الرأي العام الذي طالب باجراء عملية غسيل مخ لأليكس كي يعود مرة أخرى إلى طبيعته.

من المهم أن نشير أن بورغيس هو أحد أبرز كتاب انجلترا المعاصرين. ولد في شمال انجلترا بمانشستر عام ١٩١٧ في أسرة كاثوليكية. درس الموسيقى والأدب. له روايات عديدة من أبرزها «قوى الظلام» ١٩٨٠، و «يسوع الناصرة» ١٩٧٥. وله دراسة عن الكاتب الأمريكي ارنست همنغواي. وهو يهتم كثيرا بصياغة تراكيب لغوية عديدة مثل الكثير من الأدباء المعاصرين. وينقسم العالم في رواياته إلى قسمين: أحدهما العالم الطبيعي الذي نعيش فيه، والعالم التحتاني الذي يعيشه كل انسان منا خاصاً بنفسه لا يعرفه الآخرون، ولا يجيد أحد التعبير عنه. ويجب أن يكون هناك معبر بين العالمين. فنحن نتعلق بعالمنا التحتاني دون أن نعرف أننا مسلوبون. ونحن لا نبحث عن الله أو الشيطان؛ الخير أو الشر. نحن متعلقون بهما بصورة أو بأخرى، فربما يكون العالم التحتاني أفضل من عالمنا.. وربما يكون أشد خطورة.

هذا العالم نفسه أرَّق الكاتب الأمريكي كيرت فونغوت الأصغر KURT VONNEGUT, JR الذي تقول عنه مجلة الاكسبريس: «انه أحد الكتاب النادرين الذي خلق مرحلة أدبية هامة إسمها الفونغوية. وان تكون فونغويا لدى الأمريكيين يعني أن تمتزج نغمة العازف بأشياء عديدة من المزاج الأسود والفنتازيا الوردية، والتخيل الملتهب للخيال العلمي، ورقة المرارة لقلوب اليسار الجريحة للوجود، حسب السنوات التي أصبح فيها الشر عملاً نادراً، وسادت اليوتوبيا مرتدية الملابس الداخلية»[١٢].

ويقول فونغوت عن نفسه: «أنا رجل مسالم إلى حد بعيد. لا أناضل أبداً كي أنقذ حياتي. وإذا رددت هذا يتساءل الناس: وإذا هدد ابنتك الشقراء حادثُ خطفٍ من أحد المتطرفين وهو يشهر بلطته؟ فأرد: سوف أنزلق بين ابنتي والبلطة. بعد كل هذا فأنا في الثامنة والخمسين

وسأترك كل كتبي خلفي».

أما دوريس ليسنغ فتقول عنه أنه «رائع. رجل جذاب رقيق للغاية. وشديد الحدة في الوقت نفسه. أتذكر عندما كتب «عازف البيانو» في وقت يتقدم فيه العالم كله دون توقف. ينمو باضطراد. كان يكتب حول البطالة. قال إن العمل سيصبح نادراً وثميناً. حدث ذلك في الخمسينات. ولهذا أحببت «الخيال العلمي» الذي أصبح يتيح إظهار المخاطرة وكشفها بوضوح»[١٣].

ولد فونغوت في ولاية انديانا بوليس في ١١ نوفمبر عام ١٩٢٢، في عائلة من أصل ألماني، وهو الابن الأصغر لأبٍ مهندس معماري. وكان أخوه عالماً في الطبيعة واستطاع أن يخترع السحب الصناعية. وقد ماتت أخته وهي في الأربعين من عمرها على اثر اصابتها بالسرطان. قام بتربية أبنائها الثلاثة فضلاً عن أبنائه هو.

درس فونغوت الكيمياء الحيوية وعلوم الأنثروبولوجيا والآداب. ووقع في أسر الألمان خلال الحرب العالمية الثانية. تأثر كثيراً من حادث القاء القنبلة الذرية فوق هيروشيما، فقام بتقديم أكثر من رواية حول هذا الموضوع. عمل بعد الحرب مراسلاً صحفياً في جريدة «شيكاغو سيتي نيوز» وبدأ حياته بكتابة القصص القصيرة. ثم نشر روايته الأولى PLAYER'S PIANO عام ١٩٥٢. وتتابعت أعماله الروائية التي من أهمها «فريسة المشنقة» GAIL BIRD عام ١٩٧٩، «ر. مثل روز ووتر» R. LIKE ROSE WATER، و «افطار البطل»، ورواية THE SIREN OF TITAN.

في روايته «افطار البطل» BREACKFAST OF THE HERO يرى فونغوت أن المجتمع المعاصر أصبح عالماً من الآلية خالي الروح. وتقدم الفكرة جليفور ترون يذهب لحضور مهرجان فني في مدينة MEDLAND الخيالية. حيث تنتظره هناك شخصية رئيسية هي تاجر سيارات ثري يدعى داوين هوفر. والناس في هذه الرواية مصنوعون على الأنموذج نفسه، مهما كانت أفعالهم غريبة ومثيرة للرعب. يخرج هوفر عن طوره ويرتكب عدداً من الأعمال المدمرة، ومع ذلك فإنها ذات طبيعة مبرمجة وآلية بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

إن مصطلح «نموذج» MODEL في محله تماماً هنا. فالمرء يجد من الصعوبة القول إن فونغوت قد كتب رواية. فما أبدعه هو نسخة مطابقة للعصر الحاضر. نسخة اصطناعية تماماً كما هو الواقع نفسه. وقد استعمل المؤلف وسيلة «النموذج» للوهلة الأولى بغير براعة. ولكن في الواقع بشكل مقصود ومتعمد. مثل تنحيته لشخصياته جانباً يتكلم المؤلف بضمير الشخص الأول ليذكر القارىء بأن هذه الشخصيات قد فكر بها، وصممها، وأدخلها ضمن إطار الرواية

هو نفسه: كيرت فونغوت الأصغر، وأنها لا تتمتع بأي تفكير أو فعل مستقل. فالمؤلف هو الذي يمسك بمقاليد الأمور جميعاً.

ويؤكد الناقد نيكولاي اناستاسييف أن هذه الرواية عبارة عن «تحذير وهي في حد ذاتها مرتبطة كثيراً بعصرنا وقضاياه. إنها مثل أفضل كتابات بيللو S. BELLOW ، وأبدايك J. UP-DIKE ، وشيفر JOHN CHEVER ، وهي تعكس الطريقة التي يأتي بها رد فعل الفنانين التقدميين تجاه الحصيلة الأخطر لما قبل الصناعية: تجريد حياة الانسان الخاصة الاجتماعية من الصفات الانسانية»(١٤).

ويتحدث فونغوت في روايته «السلخانة رقم ٥» SLAUGHTER HOUSE عن مأساة جندي أمريكي سابق أصيب بالهذيان إثر قذف مدينة درسدن بالقنابل. وهي المدينة التي أسر فيها كيرت في فبراير ١٩٤٥ ومات فيها أكثر من مائة وخمسة وثلاثين ألف جندي (أكثر من هيروشيما) دون تمييز، فاتجهت أفكاره يوما بعد يوم إلى كوكب غير موجود؛ كوكب بعيد عن الأرض، لا أحد يراه سواه. وبدأت هناك علاقة تخاطر TELÉ PATHY بينه وبين سكان هذا الكوكب المسمى سيريس.

وتنتمي روايته «فريسة المشنقة» إلى أدب النوع أيضاً. فنحن أمام رجل يدعى والتر شتاربك تخرج من جامعة هارفارد، وهو يبلغ الآن الثامنة والستين من العمر. إنه رجل يمثل القرن العشرين. اعتنق الشيوعية في الثلاثينات، وأصبح بيروقراطياً في عصر روزفلت، ثم جند في الجيش وأدين في محاكمات نورمبرغ، ثم عمل مستشاراً للرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون، وأدين في فضيحة ووترغيت. لقد أصبح شاهداً على عصره، أو كما يقول: «أشعر دائماً أنني أشاهد كوميديا موسيقية»(١٥).

ويخرج الكاتب حكاية شتاربك في جو من الأساطير، برغم أنه يتحدث عن شخصيات واقعية عاشت - ولا تزال تعيش - بيننا مثل سلفادور دالي، وجين فوندا. ومع ذلك فلا نشعر أن الرواية تنتمي إلى الواقع لا من قريب أو من بعيد. هناك ثورات اجتماعية وأزمات اقتصادية، حيث يبدو أن الاقتصاد مختلف أيضاً للتعساء من البشر العاملين بعلوم الفلك. واذا كانت السماء تمطر أحياناً - كما يقول الانجليز - بالكلاب والقطط، فإن السماء تمطر هنا رجالاً محطمين، وفقراء، وشجعاناً وأفاقين من أصحاب المليارات.

شتاربك هو طائر سجين من أجل أشياء عديدة: عقب محاكمات ووترغيت. وقد عمل مستشاراً لنيكسون في شؤون الشباب وأصبح يملك مليون دولار في صورة سندات. وبعد أن يخرج من سجن جورجيا يعمل ناقداً في صحيفة نيويورك تايمز. «أكبر المتآمرين في ووترغيت

يمتلك العديد من الذكريات المتعلقة بنيكسون. كانت ابتسامته تجعلني أفكر دوماً في الزرّ الوردي الذي يظهر تحت ضربة مطرقة. إنه مثل أصدقائه الشباب قد خرج من ظل إحدى الأسر العريقة. أحب فتاة مناضلة تدعى كاثلين أولونوي، وناضل مع مصالح العمال والنقابيين في تلك السنوات التي اعتنق فيها الشيوعية»[١٦].

ويقول عن هذه المرحلة في التاريخ الأمريكي «تشكل الحركة النقابية تاريخ الحكايات الجنسية البالغة الجرأة. لا نتكلم عنها كثيراً. نتحدث عن الأجداد الذين شاركوا في حرب الساكسون، وهؤلاء الذين يناضلون ضد وضعية العمل المتدهورة. يبدو الجو حاراً. وحياة شتاربك أشبه بحلم يقظة يراه رجل شريف. يكتشف أن الجميع ينتمون إلى إحدى المؤسسات السرية التي تديرها السيدة غراهام التي تترك بصمة في حياة كل من يحيط بها. لقد كانت زميلته يوماً في جامعة هارفارد. إنها أشبه بهيوارد هيوز المليونير الذي عاش في غرفته معزولاً عن العالم، ومع ذلك اشترك في هذه الدنيا دون أن يتصل بها. هناك محطة نيويورك الرئيسية المليئة بأشياء كثيرة مكدسة. لقد اعتنق الاثنان الشيوعية في شبابهما. هو فقد حماسه. أما هي فلا تزال تؤمن بها، برغم أنها تمتلك أسهماً كثيرة في شركات رأسمالية. تقول له: «بعد أن أموت. فلتنظر إلى فردة حذائي اليسرى ستجد وصيتي هناك. سأترك مؤسسة رايماك إلى أصحابها الحقيقيين: الشعب الأمريكي»[١٧].

يرد: «الاقتصاد نظام صلب وما تقولينه ليس سوى نكتة على الناس سماعها. يدفعه حبه للمال أن يترك الفندق كي يشتري جريدة بحثاً عن ثراء أكبر. عندما يسمع الأخبار في المذياع يقول أن المذيع يتكلم كأن الحياة بحالة ساخرة، وليست فيها أخطار ولا تعقيدات، وهذا يجعلني أشعر كأنني في عربة تجرها الخيول»[١٨].

يقول شتاربك معلقا على ما يدور حوله في المدينة «لا يوجد سبب يجعلنا نتواجد فوق الأرض نحن الذين ابتدعناها». ويرد فونغوت قائلاً: «هذا البلد مزعج بالفعل للكاتب. ولكن أعتقد أن الكتابة هي سم بطيء المفعول يمكن فيه أن نفكر أننا نكتب، منذ ثلاثين عاماً، عما أنتجناه من الجنود السيئين»[١٩].

أما الكاتب الفرنسي روبير ميرل ROBERT MERLE فقد قدم حكاية رئيس الجمهورية من خلال رواية بالغة الطرافة هي «يوم الدلفين» «THE DAY OF THE DAULPHINE» [٢٠]، يتصور أنه يمكن لأحد علماء الحيوان أن يجعل حيوانات الدلفين البحرية أن تتكلم، وذلك بعد مران ومجهود استغرقا أكثر من اثني عشر عاماً. وتدور الأحداث في جزيرة واسعة، قريبة من ولاية فلوريدا الأمريكية. يشكل الدكتور تيريل وزوجته ماغي ثنائياً رائعاً يدرسان معاً مجموعة

من الظواهر منذ عدة سنوات، ويحيطان أمورهما بسرية شديدة. فهما يجريان أبحاثاً على الدلفين. وفي الجزيرة يوجد كل ما يمكن أن يتوفر لمثل هذه الدراسات العلمية: حمامات طبيعية، وأحواض، وأجهزة كهربية، وثروة طيبة يمكن بهما الاستمرار في الأبحاث.

ويستطيع الدكتور جاك أن يقيم صلة غريبة مع الحيوان، بعد هذا التدريب الدقيق، ويتمكن من محادثته. كانت المهمة بالغة الصعوبة في أول الأمر، ولكن بالمثابرة أمكن أن تكون الأمور أقل صعوبة. وكي يمكن أن يزيد من ألفة الحيوان يأتي له يوماً بأنثى من الدلفين كي تشاركه حياته، ويطلق عليها اسم «بيتا»، وكان على «ألفا» أن يقوم بدوره في تعليم «بيتا» كيفية النطق والكلام.

ويزور جزيرة الدكتور جاك يوما أحد رجال مؤسسة فرانكلين العلمية كي يطلع على إنجازاته في هذا المضمار. إنه كيرتس ماهوغني، الذي يميل بطبعه إلى الشر. يقرر الاقامة في الجزيرة لعدة أشهر. وعندما يحس الدكتور بالخطر يقرر أن يوقف تجاربه أثناء فترة الزيارة. ولكن ماهوغني لا يترك العالم في حاله، فهو يتلصص عليه. يراقب الحيوانات باهتمام شديد، ويسعى إلى معرفة ماذا يدور هناك.

ويتظاهر ماهوغني يوما أنه ترك الجزيرة، لكنه ما يلبث أن يعود. فهو يرى أن أعمال الدلفين هي من صميم رجال القوات المسلحة، وأن الجيش الأمريكي يصرف على أبحاث الدلفين خمسمائة مليون دولار أمريكي سنوياً، فقط.

هنا يدرك جاك أنه لا يمكن الاحتفاظ بالسر لفترة أطول، خاصة أن كيرتس ماهوغني يهدد بأن ينشر مقالاً عما رآه في الجزيرة، مما يثير سخط مؤسسة فرانكلين التي تقرر أن توفد من يمثلها من جديد، خاصة أن الحيوانين يفهمان الأوامر، ويدركان الخطر الذي يقبل عليه صاحبهما. لكن الوقت أصبح متأخراً، فيقرر أن يعقد مؤتمراً صحفياً يتحدث فيه عما توصل إليه أمام الصحافة العلمية والصحافة العامة.

وفي المؤتمر يعرف الدكتور أن ماهوغني ليس تابعاً لهذه المؤسسة العلمية، وانما هو من رجال الاستخبارات الأمريكية. وتتوالى الأمور، فيأمر رئيس الولايات المتحدة أن تتخذ السلطات كل ما يمكنها حتى لا تنتشر مثل هذه الظاهرة. فمثل هذه الحيوانات يمكن استخدامها كجواسيس، لذا فإن الأمر الأول يكون هو فصل كل من الذكر عن الأنثى. وفي الفصول الأخيرة من الرواية يصف الكاتب، من خلال جو رومانسي رائع، كيف يتم الانفصال بين ألفا وبيتا. ولأن الحيوانين يتمتعان بذكاء يفوق البشر، فإن الحب الذي يكمن داخل كل منهما أكبر من أي حب، ولذا يكون الفراق بالغ الصعوبة ليس على المحبين فقط، بل على الدكتور جاك تيريل

وزوجته، حيث يردد العالم بأسى أنه لا يمكنه أن يجري التجربة مرة ثانية، فالإنسان ـ مهما كان ـ لا يستحق أن يكون صديقاً للدلفين.

وقد قام بعض النقاد بوضع هذه الرواية ضمن أدب الخيال السياسي، لأنها تصور رئيس الولايات المتحدة متخلفاً عقلياً، ويفكر بأسلوب مكارثي رجعي، وهو أحد رؤساء المستقبل. كما أن تداخل كل من وكالة الاستخبارات الأمريكية والمؤسسة الاعلامية الأمريكية جعلت الرواية مصبوغة بصبغة سياسية. أما الجانب العلمي في الرواية فقد صنع ليخدم الأجواء السياسية التي تعمد الكاتب إظهارها في روايته التي نشرت عام ١٩٧٠، ابان الفترة الأولى لحكم الرئيس ريتشارد نيكسون. ويجعل روبير ميرل أبطال روايته يعيشون في فترة معاصرة للوقت الذي كتب فيه هذه الرواية، ولم يشر أن أحداث روايته تدور في المستقبل. ولعل الأجهزة العلمية التي استعان بها الدكتور جاك تيريل في تسجيل أصوات حيواناته، أثناء تجاربه، هي الأجهزة نفسها التي قامت بالتنصت على مرشحي الحزب الديمقراطي في عام ١٩٧٢، والتي انبثقت عنها فضيحة ووترغيت التي أتت فيما بعد على الرئيس الأمريكي نفسه.

أما الكاتب ويليام هاريسون WILLIAM HARISSON فهو أحد المهتمين بأدب الخيال السياسي، وقد ولد في الولايات المتحدة عام ١٩٣٣، وهو يعمل حالياً مدرساً للأدب الانجليزي في جامعة اركانساس. حصل على جائزة بوليتزر عن روايته: «جرائم كرة الانزلاق» THE CRIME OF ROLLERBALL التي استوحاها من حادثة حقيقية شاهدها يوماً على شاشة التلفاز، عقب عودته من رؤية مباراة لكرة السلة. فعلى الشاشة شاهد مجزرة دامية تدور عقب مباراة ملاكمة. وعندما قام بتغيير القناة فوجىء بمباراة أخرى عنيفة في التزلق فوق المياه. أما روايته فقد جعل أحداثها تدور في المستقبل، في العام ٢٠١٨. ويقول هاريسون إنه في المستقبل القريب جداً ستكون الحروب البشرية قد انتهت، ولكن ستكون هناك كرة الانزلاق(٢١).

ففي العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين سيكون الانسان قد استطاع التغلب على مشاكل الحروب، وسيكون العالم قد أنهى سلسلة متتالية من الصراعات الجماعية. في هذه السنوات ستكون الصورة المألوفة للحكومة التقليدية قد اختفت، وسوف تسود أنظمة حاكمة أخرى فيها ستة تكتلات تمثل وزارات بالصورة التالية: الطاقة، والطعام، والاسكان، والنقل، والرفاهية، والاتصالات. وفي هذه السنوات سيكون البشر قد عرفوا الاستقرار بعد الصراعات الدموية المتواصلة. فهناك مثلاً اتحاد عالمي يدير شؤون هذه التكتلات جميعها، مثل اتحاد شؤون الاسكان، أو اتحاد شؤون الرفاهية أو الطاقة.

وحلم هاريسون هو حلم بسيادة يوتوبيا عالمية في القرن القادم، حيث تنتهي الجريمة، ويزول الفقر والتلوث والحروب النووية، ولكن يبقى شيء واحد هو العنف. ويختار الكاتب رياضة الكرة المنزلقة ROLLERBALL ليعبر عما يسود من عنف في هذه السنوات.

و «كرة الانزلاق» هي لعبة شعبية مثل رياضة كرة القدم، في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد تم ابتداع هذه اللعبة كي تكون بديلاً للروح العدائية التي اشتهر بها عصرنا. وهذه الرياضة منتشرة في كل مدن العالم. وجمهور هذه الرياضة هو سكان الكرة الأرضية. لقد تطورت وسائل الاتصال وأصبح من الممكن نقل المباريات التي تقام بين الفرق في المدن.

ويختار هاريسون نموذجاً من هذا العالم هو جوناثان اي JONATHAN E ، وهو أسطورة اللعبة في العالم كله. لدرجة أنه عندما يسافر ليلاعب دولة منافسة فإن أبناء تلك البلاد يهتفون باسمه بدلاً من الهتاف باسم فريق بلدهم. ويتمتع بهذه السمعة لما له من مهارة شديدة، ولكثرة الأهداف التي سجلها، ولأسلوبه في الهجوم، فضلاً عن مثابرته واستمراره. يتمتع بقوة جسدية أهّلته لهذه المكانة. وفي هذه اللعبة العنيفة قل أن يستمر في ملاعبها رجل واحد لأكثر من عامين. أما E فقد استمر عشر سنوات.

ويعيش E في حياة رغدة أهلته لها شهرته ومهارته. وتتمثل المشكلة في أن اتحاد الطاقة يرى أنه قد أصبح أكثر أهمية من اللعبة نفسها، ويدرك E أن المجتمع الذي يعيش فيه انما يحقق للناس كل احتياجاتهم، ويصل بهم إلى الرخاء المادي على ألا يتدخلوا في قرارات الادارة.

ويدور الصراع حول اعتزال اللاعب، فيواجه السلطة الادارية بعنف. وبكل نبل وأخلاق البطل التراجيدي، الذي عهدناه في الحكايات اليونانية، تصل المعركة الشرسة بين الطرفين إلى أن تخطف السلطة السياسية زوجته وتطلب منه أن يمتثل لها. وبالفعل فإن الزوجة تقوم بدورها في إخضاع زوجها لرغبات السلطة. وعندما يسافر E إلى جنيف لمعرفة الأسباب من العقل الاليكتروني العالمي الموحد. يفشل العقل الالكتروني في معرفة الأسباب. وتتصاعد حدة المؤامرة، حيث يعملون على تصفيته كلاعب محترف. فيتم تغيير قواعد اللعبة حتى يمكن لأعضاء فريق أن يقوم بتصفية الفريق الآخر بكل الوسائل الممكنة.

وبالفعل، ففي إحدى المباريات التي يشترك فيها E تصدر الأوامر بتصفية كل من في الحلبة من خلال القواعد الجديدة للعبة، وذلك أشبه بما كان يتم في حلبات المصارعة في عصور الرومان. فمع كل هذا التطور الحضاري، إلا أن الانسان لم يتغير. يحمل كرته كما كان يخرج الأبطال حاملين أسلحتهم استعداداً لجولة جديدة في حلبة أخرى.

والعجيب أن في مايو، من العام ١٩٨٥ ، شهدت مدينة بروكسل البلجيكية معركة أكثر

دموية من تلك التي تصورها هاريسون، فتحت عيون ملايين المشاهدين أثناء مباراة كرة قدم بين فريقي ليفربول الانجليزي واليوفنتوس الايطالي، اللذين سبق لكل منهما أن وصل من قبل لنهائي بطولة أوروبا: حدثت مشادات بالغة العنف، وقتل أكثر من أربعين متفرجاً، وبذلك تكون نبوءة هاريسون قد تحققت قبل ثلاثين عاماً من الزمن الفعلي لحدوثها[٢٢].

في بعض الأحيـان خرج أدباء الخيال العلمي المعروفين عن الخط الذي يهتمون به، ومزجوا خيالهم العلمي بالسياسي. ولعل راي برادبوري هو أبرز هؤلاء على الاطلاق خاصة في رواياته القصيرة أو أقاصيصه. فقبل «فهرنهايت ٤٥١» المنشورة عام ١٩٥٣، نشر له العديد من القصص القصيرة منها قصته المعنونة THE OTHER TOOT المنشورة عام ١٩٥١. وهي تعني السادة الجدد. وفيها يروي قصة نفي الزنوج من الولايات المتحدة إلى كوكب المريخ. ويترك هذا الحـدث فراغاً كبيراً في المجتمع الأمريكي «لقد أصبحنا سكان المريخ بدلاً من سكان الأرض. ولم يأت أي رجل أبيض إلى هنا منذ تلك الآونة. هذه هي قضيتنا»[٢٣].

ويقـول برادبـوري على لسان الرجل الأبيض العجوز: «كنا أغبياء. لقد دمرنا الأرض والمدينة على رؤوسنا. لم تبق مدينة من المدن تستحق الإنقاذ. جميعها تلوثت بالاشعاع الذري مدة قرن كامل. لقد انتهت الأرض، وانتهى عمرها».

في هذا العصر أصبح الفيديو محرماً وممنوعاً، وانتشرت الرذيلة بين الزعماء وحرموها على الشعب، وأصبح خلف كل شخص جهاز تجسس صغير يمكن أن يسجل ما يفعله ويردده. وأصبحت الدولة تتحكم في كل المصائر بدءاً من اختيار أسماء المواليد الجدد، وتبديل كل أوجه الحياة. ولم يعمل أي من هؤلاء الحكام على إعادة المياه إلى النهر. كما ظهرت جماعات عديـدة مناوئة لعصر التبرئة، وسعى البعض للهجرة، وبقي الآخرون يعانون من ديكتاتورية رهيبة لم تعهدها البلاد.

يقـول المؤلف في «كلمـة أخيـرة» حول هذه الـرواية: «أود أن أعلن أن أحداث هذه الرواية، التي يغلب عليها التوقع الخيالي إن جاز التعبير، ليست موجهة إلى تيار أو جماعة أو شخص، بقدر ما هي موجهة إلى الغموض، وغيبة الإدراك، والانفعال الانتحاري».

محمود قاسم

إشارات:

(1) ROLAN LACORB, LE CINEMA DE SCIENCE FICTION, ECRAN, JUILLET 1977. P. 47.

(2) CLAUDE BONNEFOY, DU COTE DE LA POLITIQUE FICTION, LES NOUVELLES LITTERA I RS, NO 2438 (17-6-1974)

(٣) هيلموث سوبودا «ما زلنا بانتظار». (ترجمة د. رسول الخفاجي) الثقافة الأجنبية، العدد الأول ١٩٨٤، بغداد. ص ١٩٠.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) احمد ابراهيم الشريف، القرن العشرين، حاضره ومصيره. الفكر المعاصر. يوليو ١٩٦٥. القاهرة ص ٤٤.

(٦) رمسيس عوض، جورج اورويل حياته وأعماله، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٨١. ص ١٥٩.

(٧) المصدر السابق ص ١٦٠.

(8) GENÉRAL SIR JOHN HACKETT, LE 3 em GUERRE MONDIAL, BELFONE, PARIS 1979.

(٩) ألان بيزانسون «نحن واورويل»، ترجمة محمود قاسم، الثقافة العالمية. العدد ١٨ ص ٩٨.

(١٠) المصدر السابق ص ٩٩.

(11) ANTHONY BURGESS, 1984-1985. LAFFONT. PARIS. 1979. P.303.

(12) ROBERT FORSTIER, L'AMERICAN LE PLUS LU EN U.R.SS, L'EXPRESS 21-2-1981 P. 83.

(13) IBID.

(١٤) الأدب وقضايا العصر. دار الرشيد للنشر. ترجمة عادل العامل. بغداد ١٩٨١، ص ١١٧.

(15) KURT VONNEGUT, JAIL BIRD, DELACORTE - NEW - YORK. 1979 P. 52.

(16) IBID.

(17) IBID.

(18) IBID.

(19) l'EXPRESS 21 FÉVRIER 1981 P/ 86.

(20) ROBERT MERLE, LE JOUR DU DAUPHINE - GALLIMARD, PARIS, 1971.

(21) WILLIAM HARISSON, THE CRIME OF ROLLERBAU, ESQUIRE SPT. 1973.

(٢٢) محمود قاسم، العالم في سطور «مجلة الهلال» يوليو ١٩٨٥. القاهرة. ص ١٤٥.

(٢٣) راي برادبوري. السادة الجدد. الثقافة الأجنبية عدد ٥، ٦. بغداد ١٩٨٤.

اقواس

الحداثة

ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً ولا مفهوماً سياسياً، وليست بالتمام مفهوماً تاريخياً، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية. فمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة نفسها على أنها شيء واحد متجانس، يشع عالمياً انطلاقاً من الغرب.

ومع ذلك فهي تظل مدلولاً ملتبساً يشير إلى تطور تاريخي وإلى تغيّر في الذهنية.

إن الحداثة، من حيث هي معطى متشابك، تتلاحم فيه الأسطورة بالواقع؛ واقع يتميز في كل المجالات: دولة عصرية، تقنية عصرية، موسيقى ورسم وعادات وأفكار عصرية، على هيأة مقولة عامة وضرورة ثقافية. ومن حيث أنها نشأت عن بعض التحولات العميقة في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي، فهي تتحقق على مستوى العادات وطرائق العيش، وأنماط الحياة اليومية، وقد تبلغ أحياناً صورة كاركاتورية في النزعة التحديثية. وبما أنها متحولة في أشكالها ومضامينها، في الزمن والمكان، فهي ليست ثابتة وغير قابلة للرجوع إلا كمنظومة من القيم، وكأسطورة. وبهذا المعنى يتعين كتابتها بحروف بارزة تماماً مثل التقليد.

وبما أنها ليست مفهوماً يصلح كأداة للتحليل فإنه ليست هناك قوانين للحداثة، بل فقط معالم للحداثة. ليست هناك أيضاً نظرية في الحداثة، بل منطق للحداثة وإيديولوجيا للحداثة. ومن حيث أنها أخلاقية مقننة للتغير فهي تتعارض مع الأخلاقية المقننة للتقليد، لكنها تحترس مع ذلك من كل تغير جذري، وتلك هي «تقاليد البحث عن الجديد». إن الحداثة من حيث أنّها

* نصّ مقتطف للمؤلف عن «الموسوعة الشمولية» Encyclopedia Universalis

مرتبطة بأزمة تاريخية، وأزمة بنية، ليست إلا عرضاً لها. وهي لا تحلل هذه الأزمة بل تعبر عنها بطريقة غامضة بهروب مستمر إلى الأمام. فهي تلعب دور فكرة قوية ودور إيديولوجيا سائدة متسامية بتناقضات التاريخ إلى مفعولات الحضارة. فهي تجعل من الأزمة قيمة وأخلاقاً متناقضة. ومن حيث أنها فكرة تتعرف فيها الحضارة على نفسها، فهي تضطلع بدور ووظيفة تنظيم ثقافي، وتلتحق ـ من ثمة ـ خلسةً بالتقليد.

منشأ الحداثة:

إن تاريخ لفظ «حِديث» أقدم من تاريخ «الحداثة»، ففي كل سياق ثقافي يتعاقب كل من «القديم» و«الحديث» تعاقباً ذا دلالة. لكن مع ذلك لا توجد الـ«حداثة» في كل مكان باعتبارها بنية تاريخية وجدالية للتغير والأزمة. وهذه الأخيرة لا يمكن مشاهدتها إلا في أوروبا ابتداء من القرن السادس عشر، ولا تأخذ معناها الكامل إلا ابتداء من القرن التاسع عشر.

النهضة: تعتبر الكتب المدرسية أن اكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبوس هو بداية العصور الحديثة التي تلت العصور الوسطى. أما اختراع المطبعة، واكتشافات غاليلي، فهذه وقائع تفتتح النزعة الانسانية الحديثة الخاصة بعصر النهضة. فعلى مستوى الفنون، وخاصة على مستوى الأدب، ستتطور الخصومة بين القدماء والمحدثين لتبلغ ذروتها في القرنين ١٧ و١٨. كما أن الأصداء العميقة للانقسام حول الحداثة قد ترددت في المجال الديني: وذلك في حركة الاصلاح الديني، (نشر لوثر (Luther) في ويتنبرْغ أطروحاته الخمسة والتسعين في ٣١ أكتوبر ١٥١٧) والقطيعة التي أحدثتها بالنسبة للبلدان البروتستانتية، لكن أيضاً بانعكاساتها على العالم الكاثوليكي (اجتماع ترنت ١٥٤٥ ـ ١٥٦٣) ولن يأخذ اللفظ قوة إلا في البلدان ذات التقليد التليد، كالبلدان التي حافظت على التقليد الروماني وطقوسه وعاداته مع تجديد هذه التقاليد تدريجياً. ليس للحديث عن الحداثة أي معنى عندما يتعلق الأمر ببلد دون تقاليد وتراث، ودون عصور وسطى كالولايات المتحدة الأمريكية، وعلى العكس من ذلك فإن للتحديث تأثيراً قوياً على بلدان العالم الثالث، التي هي بلدان ذات ثقافة تقليدية.

إن الالتقاء الذي حدث في البلدان، التي مستها النهضة الكاثوليكية، بين نزعة إنسانية علمانية ودهرية وبين طقوس دنيوية من الأشكال والعادات في العالم الكاثوليكي، يتلاءم أكثر مع تعقد الحياة الاجتماعية والفنية الذي يقتضيه تطور الحداثة من مجرد تحالف العقلانية والنزعة الاخلاقية في الثقافة البروتستانتية. إذ أن الحداثة ليست فقط هي واقع الانقلابات التقنية العلمية والسياسية الحادثة منذ القرن السادس عشر، بل هي أيضاً لعبة الرموز والعادات والثقافة، هذه اللعبة التي تعكس التحولات في البنية على مستوى الطقوس والتهيؤ الاجتماعي.

القرنان السابع عشر والثامن عشر:

خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أرسيت الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة: الفكر الفرداني والعقلاني الحديث الذي يمثله ديكارت، وفلسفة الأنوار؛ الدولة الملكية المركزية بتقنياتها الادارية التي تلت النظام الاقطاعي؛ أسس العلم الفيزيائي والطبيعي التي أنتجت الآثار الأولى لتكنولوجيا تطبيقية (الموسوعة). ومن الناحية الثقافية فإن هذه الفترة هي فترة الدهرنة الشاملة للفنون والعلوم (. . .) لم تصبح الحداثة بعد نمط عيش (إذ لم يكن اللفظ قد وجد بعد). بل أصبحت فكرة (مرتبطة بفكرة التقدم). اكتسبت مباشرة شحنة بورجوازية ليبرالية لن تكف عن الالتصاق بها إيديولوجيا إلى الآن.

الثورة الصناعية والقرن العشرون:

لقد أقامت ثورة ١٧٨٩ الدولة البورجوازية الحديثة، الممركزة والديمقراطية، والأمة بنظامها الدستوري، وتنظيمها السياسي والبيروقراطي. فَأُدْخِلَ التقدم المستمر للعلوم، والتقنيات، والتقسيم العقلاني للعمل الصناعي، في الحياة الاجتماعية، بعد التغير المستمر وتفكك العادات والثقافة التقليدية. وفي الوقت نفسه أدخل التقسيم الاجتماعي للعمل انقسامات سياسية عميقة، وبعداً جديداً يتمثل في الصراعات الاجتماعية، والأزمات التي ستتوالى عبر القرنين التاسع عشر والعشرين.

إن هذين المظهرين الأساسيين، اللذين سينضاف إليهما النمو الديمغرافي، والتمركز الحضري والتطور الهائل لوسائل الاتصال، والإعلام، يطبعان، بصورة حاسمة، الحداثةَ كممارسة اجتماعية ونمط حياة قائم على التغير والتجديد، لكن أيضاً على القلق وعدم الاستقرار، والتعبئة الدائمة، والذاتية المتحركة، والتوتر والأزمة، كما تظهر أيضاً، وكتصور مثالي وكأسطورة. وبهذا المعنى فإن تاريخ ظهور اللفظ ذاته لأمر ذو دلالة: إنها الفترة التي أخذ فيها المجتمع الحديث يفكر في ذاته من حيث هو كذلك، وأخذ يتأمل ذاته من خلال ألفاظ الحداثة. وهكذا أصبحت الحداثة قيمة متعالية، ونموذجاً ثقافياً وأخلاقاً، وأسطورة مرجعية حائرة في كل مكان، ومقَنعة جزئياً البنياتِ والتناقضات التاريخية التي ولدتها.

منطق الحداثة:

أ ـ مفهوم تقني ـ علمي

إن التطور الهائل، وخاصة منذ قرن، للعلوم والتقنيات، والتطور العقلاني والنسقي لوسائل الانتاج، ولتسييرها وتنظيمها، يسم الحداثة بكونها عصر الانتاجية: تكثيف العمل

الانســاني والسيطرة الانسانية على الطبيعة، اللذين اختزلا معاً إلى مجرد قوى منتجة، وإلى خطاطات الفعالية والمردودية القصوى. وذاك هو القاسم المشترك بين كل الأمم الحديثة. وإذا لم تكن تلك «الثورة» في القوى المنتجة قد غيرت الحياة، لأنها تترك علاقات الانتاج والعلاقات الاجتماعية دون تغيير، فإنها على الأقل عدلت ظروف الحياة بين جيل وآخر. وهي تحدث اليوم تحـولات عميقـة في الحـداثة: الانتقال من حضارة العمل، والتقدم إلى حضارة الاستهلاك والتسلية. إلا أن هذا التحول ليس جذرياً: فهي لا تغير من الغائية الانتاجية، ومن التقسيم الزمن إلى آنات، ومن الضغوط التنبؤية والاجرائية التي تظل هي الاحداثيات الاساسية للأخلاق المعاصرة للمجتمع الانتاجي.

ب ـ مفهوم سياسيّ

«إن التجريد الملازم للدولة السياسية من حيث هي كذلك لا ينتمي إلا للعصور الحديثة، لأن تجريد الحياة الخاصة لا ينتمي إلّا إلى العصور الحديثة. ففي العصور الوسطى كانت حياة الشعب وحياة الدولة متطابقتان. فالانسان هو المبدأ الواقعي للدولة.. إن العصور الحديثة هي الثنائية المجردة، هي التعارض المجرد المفكر فيه» (ماركس ـ نقد فلسفة الدولة عند هيجل).

إن التعالي المجرد للدولة، تحت شعار الدستور، والكيان الشكلي للفرد، تحت شعار الملكيـة الخـاصة، هي السمات التي تميز البنية السياسية للحداثة. فالعقلنة (البيروقراطية) للدولة، وكذا عقلنة المصلحة والوعي الخاصين، تتجاوب ضمن هذا الكيان التجريدي نفسه، وهذه الثنائية تطبع نهاية كل المنظومات السابقة، حيث تعرف الحياة السياسية نفسها بأنها تراتب متكـامـل من «العـلاقـات الشخصيـة...». وهيمنة الدولة البيروقراطية إنما تنامت مع تقدم الحـداثـة. فهي، بارتبـاطها مع توسع مجال الاقتصاد السياسي وانساق التنظيم، تداهم كل قطاعات الحياة، وتسخرها لصالحها وتعقلنها على صورتها. وما يقاومها (الحياة الوجدانية، اللغات والثقافات التقليدية) بضراوة، أحياناً، يمكن أن يقال عنه أنه مجرد رواسب أو بقايا. ومع ذلك فإن ما كان إحدى الأبعاد الأساسية (إن لم يكن البعد الأساسي) للحداثة، وهو الدولة المجـردة المـمـركـزة، هو ربمـا في طور التخلخـل. فالضغط الهيمني للدولـة، والاستثمار البيروقراطي للحياة الاجتماعية، والفردية، تهيُّؤ، دون شك، لأزمات كبرى في هذا المجال.

جـ ـ مفهوم سيكولوجي:

مقابل الاجماع السحري، والاجماع الديني، والاجماع الرمزي، الذي يميز المجتمع التقليـدي (العشيـرة) ينـطبـع العصـر الحـديث بظهـور الفـرد، بمكـانته وبوعيه المستقل، بسيكولوجيته وأزماته الشخصية، بمصلحته الخاصة، بل بلا وعيه، وباستلابه المعاصر (من

حيث أنه واقع أكثر فأكثر في شبكة وسائل الاتصال الجماهيرية، والتنظيمات والمؤسسات) وبتجريديته، وبفقده لهويته في العمل والتسلية، وبغياب التواصل. . إلخ، وهي نقائص تحاول التعويض عنها منظومة من التشخيص عبر الموضوعات والرموز.

الحداثة والزمن:

إن الزمنية المعاصرة متميزة في مختلف مظاهرها.

المظهر الكرونومتري: الزمن القابل للقياس والذي نقيس به مختلف الأنشطة، وذاك الذي يقطع تقسيم العمل إلى أوقات ويقطع الحياة الاجتماعية، هذا الزمن المجرد الذي حل محل إيقاع الأعمال والاحتفالات هو زمن الاكراه الانتاجي، فالزمنية البيروقراطية تسود حتى الوقت «الحر» وعلى وقت التسلية.

المظهر الخطي: الزمن «المعاصر» ليس زمناً دائرياً، بل هو زمن يتطور وينمو حسب خط الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل، وفق مصدر وغاية يتوخاها. يبدو أن التقليدي متمركز على الماضي بينما الحداثة متمركزة على المستقبل، لكن الحداثة وحدها هي التي تعكس ماضياً في الوقت نفسه الذي تعكس مستقبلاً، وفق جدلية خاصة بها.

المظهر التاريخي: لقد أصبح التاريخ، وخاصة منذ هيغل، هو الهيئة المهيمنة للحداثة. فهو في الوقت نفسه صيرورة واقعية للمجتمع، ومرجع متعال، يفسح المجال أمام الاكتمال النهائي. فالحداثة تفكر في ذاتها تفكيراً تاريخياً، لا تفكيراً أسطورياً.

إن الحداثة، من حيث هي كم قابل للقياس، وغير قابل للتراجع، وتعاقب آنات محدودة أو صيرورة جدلية، قد أفرزتْ ـ على أية حال ـ زمنيةً جديدة تماماً، وهو بعد حاسم، وصورة لتناقضات الحداثة. فما يميز الحداثة، داخل هذا الزمن غير المحدود، والذي لا يعرف الاستمرار والدوام، هو شيء واحد: إنها تود أن تكون دوماً «معاصرة»، أي تآنياً عاطفياً. فهي بعد أن أعطت الامتياز لبعد التقدم والمستقبل، يبدو أنها تختلط اليوم أكثر فأكثر مع ما هو راهن، ومباشر ويومي، وهو الوجه الآخر للديمومة التاريخية ليس إلاّ.

بلاغة الحداثة

تجديد وطليعة

تعبر الحداثة، في مجال الثقافة والاخلاقيات ـ بنوع من التعارض الشكلي مع التمركز البيروقراطي والسياسي، لكن في علاقة وطيدة معه، وبنوع من إضفاء التجانس على أشكال الحياة الاجتماعية ـ تعبر عن نفسها بتمجيد الذاتية العميقة، والأهواء، والتفرد، والصدق

الذاتي، وما هو عابر، وما لا يمكن إدراكه، كما تعبر عن نفسها بتحطيم القواعد وإبراز الشخصية الذاتية الواعية بنفسها أولاً. و«رسام الحياة الحديثة»، لبودلير الواقع على الحدود بين الرومانسية والحداثة المعاصرة، يسجل انطلاقَ عملية البحث عن الجديد، وعن اشتقاق الذاتية، «وهكذا فهو يذهب، ويجري ويبحث. نعم، يبحث إذن؟ إن هذا الانسان كما رسمت صورته، هذا المنعزل ذو الخيال النشيط، المسافر عبر صحراء كبرى من البشر، يبحث عن هذا الشيء الذي نستأذن في تسميته بالحداثة».

ستولد الحداثة في كل المستويات جمالية القطيعة، والابداع الفردي والتجديد الموسوم بظاهرة الطليعة كظاهرة سوسيولوجية (وهذه الطليعة ترتبط بميدان الثقافة وكذا بميدان الموضة) وبالتحطيم المستمر للأشكال التقليدية (الأجناس في الأدب، وقواعد الهارمونيا في الموسيقى، وقوانين المنظور والتشكيل في الرسم وللروح الأكاديمية، وبصفة عامة سلطة ومشروعية النماذج السابقة في ميدان الموضة، والجنس والسلوكات الاجتماعية).

وسائل الاتصال الجماهيري: الموضة والثقافة الجماهيرية

وقد ازدهر هذا الميل الأساسي وتقوى منذ بداية القرن العشرين بواسطة انتشار صناعة الأدوات الثقافية، وانتشار نوع من الثقافة الجماهيرية، والتدخل الهائل لوسائل الاتصال الجماهيري (الصحافة، السينما، الراديو، التلفزيون، الاشهار) كما تزايد الطابع العابر والعرضي للمضامين والأشكال. فالثورات في الأسلوب والموضة والكتابة والعادات لا تحصى. ويتجذرها أكثر فأكثر في تغير المنظور، وتحول بصري مستمر تغيِّر الحداثة معناها. فهي تفقد شيئاً فشيئاً كل قيمة جوهرية، وكل إيديولوجيا أخلاقية وفلسفية في التقدم، هذه الايديولوجيا التي كانت هي أساس الحداثة في البداية، لتصبح مجرد جمالية للتغيِّر من أجل التغيِّر. فهي تلخص ذاتها، وتتبلور في بلاغة جديدة، كما تعبر عن نفسها في لعبة منظومة أو عدة منظومات من الرموز. وفي النهاية فإنها تلتحق بالموضة التي هي في الوقت نفسه نهاية الحداثة.

إذ أنها تدخل في إطار تغيِّر دوريٍّ، حيث تنبعث من جديد كل أشكال الماضي (العتيقة، الفولكلورية، الخشنة، التقليدية) مفرغة من جوهرها، لكنها تمجّد كعلامات ضمن مجموعة قواعد، حيث يتعادل التراث والتجديد، القديم والحديث، ويؤثران بالتناوب. وهكذا لم تعد الحداثة تمثل قطيعة فهي تغتذي من بقايا وفتات كل الثقافات، في الوقت نفسه الذي تغتذي فيه بفضلاتها التقنية، أو بغموض كل القيم.

التقليد والحداثة في مجتمعات العالم الثالث:

تتجلى السمات المميزة للحداثة، وضمائرها، وإشكاليتها، وتناقضاتها، بمنتهى القوة،

في المجتمعات التي يكون فيها تأثيرها التاريخي والسياسي صادماً: أي في المجتمعات القبلية، أو المستعمرة سابقاً والتقليدية. يعتبر D. Apter الاستعمار «قوة تحديثية»، أي «نمطاً يكتسب بواسطته التحديث طابعاً شمولياً».

وقد تم تفكيك منظومات التبادل القديمة بظهور النقد واقتصاد السوق. فالمنظومات السلطوية التقليدية تمحي تحت ضغط الادارات الاستعمارية، أو البيروقراطيات الأهلية الجديدة.

وبسبب غياب ثورة سياسية أو صناعية في العمق، فإن المظاهر التقنية، والأكثر قابلية للنقل، هي التي تمس أكثر المجتمعات التي هي في حالة نمو: مواد الانتاج، والاستهلاك الصناعي، ووسائل الاتصال الجماهيري. والحداثة تستثمر هذه الموضوعات قبل كل شيء في ماديتها التقنية كمشهد، وليس من خلال عملية العقلنة الاقتصادية والسياسية الطويلة المدى التي نتجت عنها في الغرب.

ومع ذلك فإن لشظايا الحداثة هاته صدى سياسياً: فهي تسهم في تفكيك نمط العيش، وتسارع بالمطالبة الاجتماعية في التغيير.

مقاومة وخليط

إذا كانت الحداثة قد بدت في رحلة أولى كقطيعة، فإن التحليل الدقيق الذي قامت به الانتروبولوجيا السياسية، منذ الحرب العالمية الثانية (بالانديه، ليش، أبتر، التهاب) يظهر أن الأشياء أكثر تعقيداً مما يبدو. فالنظام التقليدي (القبلي، العشائري، القرابي) يظهر مقاومة عنيفة تجاه التغير. بينما تقيم البنيات الحديثة (الإدارية، الأخلاقية، الدينية) مع التقاليد والتراث اتفاقات غربية (Compromis). فالحداثة تتخذ فيه دوماً صورة انبعاث للتراث، دون أن تتخذ هذه، مع ذلك معنى محافِظاً.

(...)

وهذا شيء مهم: يُظْهِرُ ميدانُ الانتروبولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الأوروبي، حقيقةَ الحداثة، أي كونها ليست أبداً تغيّراً جذرياً أو ثورة، بل إنها تدخل في علاقة ضمنية مع التراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فيه العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيّف. وهكذا تتخلى جدلية القطيعة عن مكانها لدينامية التمازج والتفاعل.

الايديولوجيا والحداثة

الايديولوجيات كعلامة على الحداثة

يظهر لنا تحليل المجتمعات التي تحررت من الاستعمار تعبيراً نوعياً آخر عن الحداثة:

وهي الايـديـولـوجيـا. فالايديولوجيات (الوطنية، الثقافية، السياسية) معاصرة لعملية تفكك البنيات القبلية ولعملية التحديث. فهذه الايديولوجيات، من حيث أنها مستجلبة من الغرب، ومطبوعة بطقوس ومعتقدات تقليدية، تكتسب أهمية أقوى من أهمية البنية الاقتصادية التحتية، وهي محـل التغيـر والصـراع وانقـلاب القيم والذهنيات. ويتعلق الأمر هنا بالأحرى ببلاغة الحداثة، التي تحدث في غموض تام في مجتمعات يكون من مهمتها فيها التعويض عن التأخر الواقعي، وعن عدم التطور.

ولعل مثل هذه الملاحظات يمكن أن تساعد على تحديد مفارقة الحداثة. فهي تفكك للبنيات وتغيّر، لكنها أيضاً التباس وحلول وسطي وتمازجات: الحداثة عبارة عن مفارقة، فهي ليست جدلية. إذا كانت الحداثة نموذجاً لمفهوم «حديث» وإذا كانت الايديولوجيات هي التعبير عن الحداثة، فإن الحداثة ذاتها دون شك ليست إلا عملية ايديولوجية واسعة.

ايديولوجيا الحداثة: نزعة محافظة بوساطة التغيير

بهذه الصورة تظهر الحداثة، سواء في الغرب أو في العالم الثالث، على أنها محل انبثاق عوامل القطيعة والحلول الوسطى بجانب عوامل النظام وارتساء التقليد. فالحركية الملازمة لها على كل المستـويـات (الاجتمـاعية، والمهنية، والجغرافية والزواجية وفي الموضة والتحرر الجنسي) لا تحدد فقط سوى جانب التغير المسموح به من طرف النظام، دون أن يتغير كلياً. يقـول «بالانديه» عن دول افريقيا السوداء: «إن المواجهات السياسية تعبر عن نفسها تعبيراً واسعاً ـ لكن ليس فقط ـ بالنقاش الدائر بين ما هو تقليدي وما هو حديث: وهذا الأخير يبدو خصـوصـاً وكـأنـه أداة، وليس السبب الـرئيسي لهـذه الصراعات». وهكذا فإن الحداثة في المجتمعات المتطورة ليست هي التي تعيد رسم وتحديد البنية، ولا التاريخ الاجتماعي: بل هي بالأحرى (في تفاعلها مع الواقع التقليدي) المجال الذي ينبثقان فيه ليتخذا طابعاً مقنعاً. وهي المجال الذي تذوب فيه جدلية المعنى الاجتماعي في القواعد البلاغية والأسطورية للحداثة.

التباس مكشوف

إن التغيـرات التي حدثت في البنيات السياسية والاقتصادية والتكنولوجية والنفسية هي العـوامل التاريخية الموضوعية للحداثة، لكنها في حد ذاتها لا تشكل الحداثة. بل إن هذه ستعرف نفسها بالأحرى على أنها إنكار لهذه التغيرات البنيوية، أو على الأقل على أنها إعادة تأويل لها بأسلوب ثقافي، وبأسلوب الذهنية، ونمط الحياة، والمعيش اليومي.

ليست الحداثة هي الثورة التكنولوجية والعلمية، بل هي مجال اندراج هاتِهِ في مشهد الحياة الخاصة والاجتماعية، وفي مجال ما هو يومي كما تحدده وسائل الاعلام، وفي نماذج الحياة الاستهلاكية والطمأنينة البيئية أو غزو الفضاء. ليس العلم ولا التقنية ذاتهما «حديثين»، بل إن مفعول تأثير العلم والتقنية هما اللذان يكتسبان هذه الصفة. أما الحداثة، فهي، رغم تأسسها على الظهور التاريخي للعلم، لا تحيا إلّا على مستوى أسطورة العلم.

ليست الحداثة هي العقلنة، ولا الاستقلال الذاتي للوعي الفردي، الذي هو مع ذلك أساسها. إنها بعد فترة الظهور الاحتفالي للحريات وللحقوق الفردية ـ التمجيد الناتج عن ردة فعل ثانية مهددة كلياً بالمجانسة التي تتهدد الحياة الاجتماعية كلها. إنها إعادة تدريب هذه الذاتية المفقودة في منظومة من «التشخصات»، في مفاعيل الموضة والتطلُّع الموجَّه.

ليست الحداثة هي جدلية التاريخ: بل أنها هي الحدثية واللعبة الدائمة لما هو راهنُ وكونيةُ الأحداث المتنوعة بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرية.

ليست الحداثة هي امتساخ كل القيم، بل إنها التفكيك العام لكل القيم القديمة دون تجاوزها، إنها التباس كل القيم تحت شعار نوع من الاختلاط المعمم. لن يعود هناك لا خير ولا شر، لكننا مع ذلك لم نعد «خارج الخير والشر».

ليست الحداثة هي الثورة، رغم أنها ترتبط بثورات صناعية وسياسية وإعلامية، والثورة في وسائل العيش الرغيد... إلخ.

وكما يقول هنري لوفيفر في كتابه «مدخل إلى الحداثة»: «داخل هذا العالم المقلوب، وغير الواقف على رجليه، تنجز الحداثة مهام الثورة: تجاوز الفن والاخلاق والايديولوجيات..» ويمكن أن نضيف إلى ذلك الحركية، والوفْر، وأشكال التحرر المختلفة. لكنها تنجزها على شكل ثورة دائمة في الأشكال، أي في لعبة التغير، وفي النهاية في دائرة تنغلق فيها من جديد الثغرة المفتوحة في عالم التقاليد.

ثقافة اليومي:

كانت التقاليد تعيش على الاستمرار والتعالي الحقيقي، أما الحداثة فبإحداثِها للقطيعةِ، وعدم الاستمرار، قد أعادت إغلاق نفسها في دائرة جديدة. فهي قد فقدت تلك الشحنة الايديولوجية الدافعة، المرتبطة بالعقل والتقدم، وأخذت تختلط شيئاً فشيئاً باللغة الشكلية للتغيّر. بل حتى أساطيرها أخذت تفلت منها وتفرّ: فقد أخذت الحداثة تتميز تدريجاً بالتعالي المجرد لكل السلط. فالحرية فيها شكلية، والشعب يصبح جمهوراً، والثقافة تغدو موضة. وبعد أن كانت الحداثة هي دينامية التقدم أصبحت بالتدريج، وببطء، حركية العيش الرغيد.

وأسطورتها تعني التجريد المتعاظم للحياة السياسية، والاجتماعية، التي تختزل الحداثة في إطارها - شيئاً فشيئاً - لتصبح مجرد ثقافة لما هو يومي.

جان بودريار
ترجمة:
محمد سبيلا
الرباط - المغرب

ميلان كونديرا:

العالم هو الشرك

ولد ميلان كونديرا في برنو Brno عام ١٩٢٩، وهو ابن لعازف بيانو مشهور. انضم للحزب الشيوعي التشيكي عام ١٩٤٧، وفُصِلَ عام ١٩٥٠، ثم أُعيدَ عام ١٩٥٦ ليتم فصله من جديد عام ١٩٥٧. كان أستاذاً في مدرسة براغ الوطنية للفيلم حتى عام ١٩٦٩ حينما فقد مركزه بسبب عملية «التطبيع» التي حدثت إثر الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا. خلال السنوات القليلة التالية جعلت السلطات من حياته صعبة أكثر فأكثر. عام ١٩٧٥، قامت جامعة رين بمنحه مقعد الأستاذية، ومنذ ذلك الوقت اتخذ كونديرا من فرنسا موطناً له مع زوجته فيرا.

ظهرت روايته الأولى «المزحة» عام ١٩٦٧، ولاقت نجاحاً فورياً وشكلت حدثاً رئيساً في «ربيع براغ». لقد رسمت الرواية الحياة الفاجعة التي تجلت لتلميذ يافع قام بارسال بطاقة مداعبة لصديقته الستالينية، قال فيها: «التفاؤل أفيون الشعوب. الجو الصحي ينتن بالغباء. فليعش تروتسكي.». وصف الشاعر الناقد الفرنسي أراغون تلك الرواية بأنها «واحدة من أعظم روايات القرن». وتنتمي مجموعة قصص كونديرا الرائعة «غراميات مَرِحة»، أيضاً، الى الفترة ذاتها. ولقد قام بنشرها Knoph ضمن السلسلة الممتازة المحررة من قبل فيليب روث Philip Roth، والتي نشرتها دار بنغوين Penguin باسم «كُتّاب من أوروبا الأخرى».

حُظِرَتْ أعمال كونديرا خلال فترة «التطبيع»، ومنعت من التداول في الأسواق والمكتبات العامة في عموم تشيكوسلوفاكيا، ومنذ ذلك الوقت بات عليه أن يكتب لتتم ترجمته فيما بعد. قام بكتابة روايتين أُخريين قبل رحيله إلى فرنسا، وهما: «حفلة الوداع»، و«الحياة هي في مكان آخر» التي نالت جائزة بري ميديس Prix Medicis في فرنسا على أنها أفضل رواية أجنبية للعام ١٩٧٣.

تمت ترجمة أعمال كونديرا خلال سنوات السبعينات على نطاق واسع. كما أن روايته «كتاب الضحك والنسيان»، التي كانت أولى الأعمال التي أنجزها في المنفى، قد كشفت عن قدرات كونديرا في أفضل وجوهها، اذ عثر الخط العريض لاهتماماته الفلسفية والسياسية، والجوانب الدرامية والميلودرامية للحياة الخاصة (انثروبولوجيا كونديرا الخاصة به) على توليفات وتراكيب جديدة وبليغة عبر بناء فني أكثر جرأة، أو أكثر خضوعا للعب فيه.

تم استقبال روايته الجديدة «خفة الوجود غير المحتملة» استقبالاً حسناً في فرنسا، في أوائل عام ١٩٨٤. ولقد تحركت هذه الرواية، كسابقاتها، ما بين الهزل أو الوصف الكئيب لحياة شخصياته الخاصة وبين السخرية المُرّة، والمظاهر المتناقضة

ظاهرياً، وأحياناً التأملات المكروبة لمصائر تلك الشخصيات، ولجميع المصائر.

قام الفرنسيون بتبني كونديرا على أنه أحد كتّابهم، كما حوصر بالصحفيين الذين يبتغون إجراء المقابلات معه، وبكتّاب السِّيَر السريعة الموجزة. إن هذا قد يعزز آراءه حيال الصحافة هنا (فرنسا)، والسأم الذي أحس به بجلاء حين يكون عليه أن يكرر وجهات نظره. وعلى أي حال، فإن الأسوأ ما يزال ينتظره. إذ أن في هذا البلد، وبالتحديد في الولايات المتحدة، ثمة خطط من أجل «حَدَثٍ» نَشْرِيٍ أساسي، وعلى كونديرا أن يبذل الكثير من الشرح فيما لو أراد أن يتجنب سِمة الـ «كاتب المُنشَق»، تلك السمة التي يبغضها بشدة.

تتسق الرواية الجديدة مع عمله الروائي المبكر في انشغالها بمخاطر التصنيف، أو الترتيب المنهجي للخبرة الانسانية، لتحويلها إلى دوغما (عقيدة صارمة عمياء)، وخاصة الدوغما السياسية.

إن قدرة كونديرا على استنباط مواقف جنسية كوميدية حول تلك المخاطر هي واحدة من وجوه جاذبيته. انه لا يستطيع ترك الأسئلة العظيمة دون إجابات؛ لكن القارىء لا يمكن أن ينفر جرّاء التجريد البارد. ان تساؤلاته المتقدة تبقى متجذرة، وتتغذى بحيوات شخصياته التي يتعامل معها برقة تكاد أن تكون أبوية. فمفاسد السلطة، والسيطرة السياسية الماضية، وإغواء المدن الفاضلة (اليوتوبيات)، وطبيعة التاريخ والوجود نفسه ـ ما ورائيات كونديرا ـ كل هذا قد تم استحضاره، عبر أرقّ اللمسات وأكثرها رشاقة، من خلال علاقات الحب المشوهة والمحبين المتقلبين، ومشاعر الغيرة المستنفِدة، والإخضاع الجنسي المُحكَم، وتفاصيل ودقة الطباع الجنسية، وفكاهية الإستثارة غير المحدودة.

إن معالجته للجنس تتوقف عند الاستحواذ، كما كان لإنجازه أن يبعث كُلاً من الحياة الخاصة والحياة السياسية في إطار هزلي واحد، وأن يتكشف كيف أن هاتين الحياتين تتخذان شكلهما من المنشأ نفسه، الانساني غير الملائم. ان الحكومة المستبدة ـ عالم المعنى غير المشكوك فيه ـ تقوم بانتاج سخافاتها الغزيرة، وتقوم بانتاج ملهاتها السوداء الخاصة بها. ولقد كان كونديرا كُلاً من فاضح الزيف المَرح والمتوجع من بيروقراطية لا تجرؤ على السماح لمواطنيها بقراءة مواطنهم، كافكا.

تم تسجيل هذا الحوار في فرنسا، في شقة بالقرب من «مون بارناس»، حيث يعيش كونديرا مع زوجته. وقد افتتحنا الحوار بالحديث عن منفاه.

(ايان ماك ايوان)

□ *دعنا نتحدث عن المنفى قبل أي شيء. ان كتبكَ محظورة في تشيكوسلوفاكيا وجمهورك المباشر في فرنسا. أهي خسارة كبيرة أن تنقطع عن جمهور قرائكَ من مواطنيك؟*

□ **إذا ما أخذنا المسألة من وجهة نظر عامة فهذا صحيح. انه من القسوة أن أخسر، فجأة، الجمهور الذي اعتدتُ عليه حتى سنيني الأربعين. ولكن على الصعيد الشخصي فان ذلك لا يجعلني أشعر ذلك الشعور الكبير باللافَرح. تمّ الحظر على كتبي في زمن الغزو الروسي، غير أنني واصلت العيش في براغ بعد ذلك. كنت محظوظاً حينذاك بحصولي على عقد مع الناشر الفرنسي غاليمار، ولهذا عرفت بأن ما كنت أكتبه سوف يأخذ طريقه للنشر. كان هذا سبباً للتخفيف من ثقل الوضع، وجعله أقل قسوة إلى حد بعيد. لكنني لم أكن الوحيد الذي مُنعَ وحُظِرَ عليه. لقد طاول الحظر، في الحقيقة، جميع أبناء جيلي تقريباً، ووجد بعض زملائي أنفسهم بلا أي ناشر على الإطلاق. ولهذا، فان فكرة الجمهور الفرنسي، أو جمهور أي بلد**

آخر غير بلدي، كانت فكرة مجردة، شيئاً مجهولاً. فمن منظور الواقع المتناقض ظاهريا تحولت تلك الفكرة إلى عملية تحرير. ان جمهورك المباشر يملك أحكامه، يملك تذوقه؛ انه يمارس ضرباً من الضغط عليك دون أن تكترث به. ان الجمهور يضايقك أيضاً، خصوصاً في بلد صغير، لأنه يتعرف عليك فجأة. ولهذا، فلقد أحسست، في الروايتين اللتين كتبتهما بعد أن تم الحظر عليّ، بأنني حُر جداً، كنت حراً من أجهزة الرقابة لأنني لم أعد كاتباً تطبَع أعمالي في بلدي، ولم يعد هناك أي ضغوط من قبل الجمهور.

□ *هل أحسست بالإجتثاث حينما تركت بلدك؟*

□ ماذا تعني كلمة الإجتثاث؟

□ *حسناً، هل كان قرار المغادرة قراراً صعباً، أم أنه كان حاسماً وواضحاً؟*

□ كان بمثابة تقدم بطيء. فاذا عدنا إلى العام ١٩٦٨ فاننا سنرى أن الناس الذين أرادوا الهجرة قد هاجروا على الفور. كنت في ذلك الوقت واحداً من الذين لم يريدوا الرحيل، وبصفة شخصية لأنني اعتقدت بأن الكاتب ليس بمقدوره أن يعيش في أي مكان إلّا في وطنه. بقيت في تشيكوسلوفاكيا لمدة سبع سنين بعد الغزو. في البداية كان كل ما حدث مثيراً، حتى الحزن. بالنسبة للكاتب، وخصوصاً الكاتب، كانت تجربة فاتنة لأن تُعاش. لكنها تحولت ببطء، ليس فقط إلى تجربة في غاية الحزن، بل إلى تجربة مجدبة كذلك، وتدريجاً كان لابد أن تكون كافية. حتى على الصعيد الشخصي لم يكن ممكناً المكوث مدة أطول. لقد تشبعت بها. فقدتُ وظيفتي في الجامعة. فقدتُ راتبي. لم أعد أستطيع النشر. لذا، لم تعد هناك أبداً أي وسيلة تمكنني من تحصيل ما يغطي نفقات عيشي. لقد وفّرت قليلاً من المال، وبذلك تحملنا الوضع لفترة قصيرة من الوقت. بدأتْ زوجتي بتدريس اللغة الانكليزية، لكنها، ولكونها لم تملك الاذن بالتدريس، كان عليها أن تقوم بهذا بالسر. وجاء إعلامي بإمكانية أن أهاجر - يمكنني تذكر ذلك بشكل جيد - عام ١٩٧٣. كنت قد حِزتُ على جائزة ميديس لروايتي «الحياة هي في مكان آخر»، وكان من بواعث دهشتي أن السلطات أعادت لي جواز سفري المصادر سابقاً، وتركتني أذهب إلى باريس لأستلم الجائزة. تنبهنا حينذاك إلى أن النظام لم يكن ضد مغادرة الكتّاب، لا بل كان في الحقيقة يقوم ضمنياً بتشجيعهم على ذلك. بدأتُ وقتها بالتفكير في الهجرة. بعد هذا بوقت قصير دُعيتُ إلى التدريس في جامعة رين لمدة عامين. خلال تلك الفترة أخذت الأمور تزداد سوءاً في تشيكوسلوفاكيا، وكان وجودي في فرنسا ضرباً من ضروب النقاهة. ثم صُدِمتُ بحقيقة أنني لم أكن أتوق إلى العودة، ولم أشعر بالحنين إلى الوطن حسبما ظننت أن أكون. أنا في غاية السعادة هنا.

□ *إذَن، فإن المنفى ليس ضرباً من «الخِفة غير المحتملة».*

□ الخِفّة، نعم، ربما، لكنها المحتملة أكثر من كونها غير محتملة.

□ *بما أنك تعيش في الغرب، هل وجدتَ نفسك مُجنّدا في الحرب الباردة؟ هل تمّ إغراء البعض في أن يؤثروا فيك أو يستغلوا أعمالك لأهدافهم السياسية؟*

□ لكي أكون صريحاً تماماً أقول بأنني لم أشعر بذلك أبداً، لكن الذي شعرت به، خصوصاً عندما وصلت، أن عملي كان يُنظَر إليه وفق أسلوب سياسي وفي غاية السذاجة. كان لديّ الشعور بأن الناس يقرأونني كوثيقة سياسية؛ كلهم، إن كانوا ضمن اليمين أو اليسار. كنت غاضباً، وشعرت بالأذى. لا أعتقد بأنه كان يوجد أي نيّة متعمدة للتأثير فيّ أو التلاعب بي، لجعلي جزءاً من الحرب الباردة. لكنني أعتقد بأن المجتمع الحديث يشجع التفكير الصحفي. ان هذا ما يهيمن ويسود. التفكير الصحفي تفكير سريع. انه لا يسمح بالفكر الحقيقي، كما أن تصوّره للعالم هو تصور، بالطبيعة، في غاية التبسيط. فاذا قَدِمتَ من براغ أو وارسو، إذن فأنت وبشكل آلي ستُصَنّف من قِبَل اللافكر الصحفي على أنك كاتب سياسي. انه ليس نقداً أدبياً بل نقداً صحفياً ما يقوم بتأويل عملك. وهكذا فانني، وبناء على هذا الوضع، قد عانيت في البداية من تأويلاتهم، وكان عليّ أن أدافع عن نفسي في مقابلهم. وأظن بأنني نجحت في ذلك. يبدو أنهم الآن قد بدأوا يفهمون، بشكل ما.

□ *لماذا تشعر بالمهانة تحديداً نتيجة القراءة السياسية لأعمالك؟*

□ لأنها قراءة سيئة. يجري تجاهل كل ما تعتقد بأنه مهم في كتابك الذي كتبته. ان قراءة كهذه لا ترى سوى جانب واحد: شجب النظام الشيوعي. ان هذا لا يعني بأنني أحب الأنظمة الشيوعية؛ إنني أمقتها. غير أنني أمقتهم كمواطن: إني ككاتب لا أقول ما أقول من أجل شجب نظام ما. لقد مَقَتَ فلوبير المجتمع البورجوازي. لكنك اذا قرأت مدام بوفاري على أنها شجب للبورجوازية أساساً، فإن هذا سيترتب عليه سوء فهم فظيع للكتاب.

□ *ان شخصية تيريزا، في رواية «الخِفّة غير المحتملة للوجود»، تلتقط صوراً للدبابات الروسية والجنود في شوارع براغ وقت الغزو. وسيتم نشر صورها في الخارج. فجأة بدأت تشعر بأنها قوية، محققة ذاتها، وأن لها هدفاً. هل ثمة معنى فيما أصبحتَ عليه من القوة أيضاً، في ذلك الوقت؟ في أن هموم موضوعك قد تبلور لك واتضحَ في وقت الغزو ذاك؟*

□ هذا شأن تيريزا، وليس شأني أنا. لم أشعر وقتها بالقوة أبداً. انه سؤال حول الحياة الخاصة والعامة. عندما تصبح الحياة العامة في غاية الحِدة بالنسبة لتيريزا فإنها تحررها من اهتماماتها الخاصة. إنه لموقف متناقض في ظاهره: انك تجد نفسك فجأة وقد انغمست في

أحداث دراماتيكية، وهُدِدَت بالموت، وحوصِرَت بالمأساة، ومع ذلك تشعر بأنك على ما يرام. لماذا؟ لأنك تكون قد نسيت حزنكَ الخاص.

□ *لقد وصفتَ في «كتاب الضحك والنسيان» نوعين من الضحك: ضحكة الشيطان تفصل الخلو من المعنى والخواء عن كل شيء، بينما ضحكة الملاك، والتي تتصف بشيء من الرنين الزائف، تبتهج ابتهاجاً عظيماً بتشكلها وانتظامها العقلاني، وتصوّرها الجيد لكل ما هو على الأرض كما هو. اني أفترض أنك من الممكن قد فكرت بتشيكوسلوفاكيا على أنها في صف الشيطان. التشيكيون يضحكون كالشياطين، والروس يضحكون كالملائكة.*

□ نعم، بكل تأكيد.

□ *إذن، هل للإنتماء إلى بلد صغير تأثير عميق على الطريقة التي ترى من خلالها العالم؟*

□ إن هذا في غاية الاختلاف. تأمل مثلاً النشيد الوطني. يبدأ النشيد التشيكي بسؤال بسيط: «أين وطني؟». لقـد فُهِمَ الوطن كسؤال. كشيء مشكوك فيه وأبدي. أو تأمل النشيد الوطني البولندي، الذي يبدأ بهذه الكلمات: «بولندا لم تتشكل بعد». والآن قارن هذا بالنشيد الوطني للاتحاد السوفياتي: «إن الإتحاد السرمدي لثلاث جمهوريات، والتي تم تجميعها للأبد بواسطة روسيا العظيمة». أو النشيد البريطاني «المُظفَّر، السعيد، والمُمَجَّد...». هذه هي كلمات نشيد وطني لبلد عظيم: المجد، الممجَّد، المظفّر، ذو الجلال، الإعتزاز، الخلود. أجل، الخلود، لأن الأمم العظيمة تفكر في ذاتها على أنها أمم خالدة. فأنت ترى إن كنتَ إنكليزياً، انك لن تتساءل عن خلود أمتك لأنك انكليزي. إن انكليزيتك لن توضع أبداً موضع الشك. قد تتساءل عن سياسات انكلترا، ولكن ليس عن وجودها.

□ *حسناً، كنا عظماء في يوم ما. أما الآن فنحن أقرب إلى أمة صغيرة.*

□ ورغم هذا فأنتم لستم بهذا الصِغَر.

□ *نحن نسأل أنفسنا عمّا نكون، وما هو موقفنا في العالم. نحن نملك تصوراً عن أنفسنا تمّ تشكله وتحدَّد في زمن آخر.*

□ أجل، ولكنكم لن تسألوا أنفسكم أبداً ماذا سيحدث حين لن تعود انكلترا موجودة. من الممكن أن يُطرح هذا السؤال، لكنه محض سؤال مجرد. غير أنه سؤال تم طرحه مراراً في البلدان الصغيرة: ماذا سيحدث لو أن بولندا لن يعود لها وجود؟ ثمة ثلاثون مليون نسمة يعيشون في بولندا، ولذا فهو ليس بهذا البلد الصغير. غير أن الشعور حقيقي دون شك. انني أتذكر العبارة الافتتاحية في رسالة بين ويتولد غومبرويتش[1] وتشيسلو ميلوتش[2]. كتب غومبرويتش «بعد مئات السنين ـ في حالة أن بلدنا ظل موجودا...». ليس هناك أي شخص انكليزي، أو

أميركي، أو ألماني، أو فرنسي يمكن له أن يكتب عبارة كهذه.

إن هذا الشعور بهشاشة الوجود ـ هذا الإحساس بالفناء ـ قد تم ربطه بالنظرة إلى التاريخ. فالأمم الكبيرة تعتقد بأنها تصنع التاريخ. واذا كنتَ تصنع التاريخ فأنت تأخذ نفسك مأخذاً جدياً؛ حتى أنك ستؤلّه نفسك. فالناس يقولون، على سبيل المثال، ان التاريخ سيحاكمنا. ولكن كيف سيحاكمنا التاريخ؟ سوف يحاكمنا التاريخ على نحو خطير. سوف يحاكمنا. . .

□ بقسوة؟

□ لا، ليس بقسوة، فأنا لا يمكنني قول هذا. انه سيحاكمنا دون أية سلطة تخوّله ذلك. لماذا التفكير في انه سيحاكمنا بعدل؟ من المؤكد أن حكم التاريخ حكم غير عادل، وربما يكون حتى حكماً غبياً. ان القول بأن التاريخ سيحاكمنا ـ والذي هو قول مألوف وعادي، فالجميع يقول بهذا ـ يعني بأنكَ وبشكل آلي تفهم التاريخ على أنه الأساس المنطقي للأشياء، وله الحق في إصدار الحكم، وله الحق في إحقاق الحق. ان هذا هو الفهم الذي تجده عند الأمم الكبيرة التي، عبر صنعها للتاريخ، تنظر إليه دائماً على انه حكمةٌ وإيجابي.

لو أنك أمة صغيرة فأنت لا تصنع التاريخ. فأنت دائماً موضوع التاريخ. التاريخ شيء عدائي، شيء ينبغي عليك أن تدافع عن نفسك تجاهه. فأنت تشعر، عفوياً، بأن التاريخ غير عادل، وغالباً ما يكون غبياً، ولا يمكنك أخذه بجدية. ولهذا السبب تَشَكَّل مزاجنا الخاص: مزاج قادر على رؤية التاريخ على نحو متسم بالإحالة أو البشاعة. شيء خيالي.

□ لقد كتبتَ كثيراً عمّا يحدث عندما يؤمن الناس «باليوتوبيات»، عندما يعتقدون بأنهم صنعوا الفردوس على الأرض. أنت تراهم يرقصون وسط حلقة مغلقة، وقلوبهم تفيض بشعور حاد بالطهارة. انهم مثل الأطفال. أو هم في مسيرة عظيمة، هاماتهم مرفوعة، ينشدون المقاطع نفسها بشكل جماعي موحد. ومع هذا، فإن شخصياتك التي تبتعد خارج الحلقة شخصيات ساخرة شكاكة بعمق، وأحياناً تبدو شخصيات على نحو جذّاب. على أي حال فإن حيواتهم تبدو وكأنها عقيمة. بين هذه السخرية الشكاكة وتلك الرقصة داخل الحلقة، الرقصة الغافلة، فانك لا تقدم لنا بديلًا يذكر.

□ أنا لست كاهناً. لا أستطيع أن أقول للناس بماذا يؤمنون.

□ لقد كنتَ أنت نفسك في الفردوس ذات مرة. لقد رقصتَ في الحلقة بعد العام ١٩٤٨، اليس كذلك، عندما تسلمت الشيوعية السلطة لأول مرة في تشيكوسلوفاكيا؟ متى تركت الرقص؟ أكانت هذه عملية بطيئة أخرى أم عملية حاسمة سريعة؟

□ كلما ابتعدت عن هذا ازداد انطباعي بأنها كانت عملية سريعة، لكن ذلك انما هو بالتأكيد

الانخداع البصري لشخصٍ بات الآن نائياً جداً في ابتعاده عنه: إذ لا يمكن أن تكون سريعة جداً.

□ *كنتُ مهتماً لأن أجد في القسم الأخير من روايتك الجديدة «خفة الوجود غير المحتملة» موقفاً من الفردوس في غاية الاختلاف. لقد انسحبت بطلتك تيريزا إلى الريف مع زوجها توماس وكلبهما كارينين. لقد كتبت: «ان مقارنة آدم وكارينين تقودني إلى فكرة أن الانسان في الفردوس لم يكن انساناً بعد. أو فلأكن أكثر دقة، لم يكن الانسان قد وُضِعَ بعد في درب الانسانية. أما الآن فنحن، ومنذ أمد طويل، منبوذون، نطير عبر خواء الزمن في خط مستقيم». وبعد هذا بقليل تُظهر تفكيرك المَليّ بخطورة معاملة الحيوانات على أنها آلات بلا روح: «بالقيام بهذا فان الانسان يقطع الخيط الذي يربطه بالفردوس ولا يتبقى له ما يحمله أو ما يريحه في طيرانه عبر خواء الزمن». إذن، فإن هذا هو الفردوس الذي يستأهل الارتباط به. ما العلاقة مع ذاك الفردوس الآخر، الفردوس الغبي الغافل الذي وصفته باستهزاء شديد في مكان آخر؟*

□ إن تيريزا تتوق إلى الفردوس. إنه توق، في جوهره، لأن لا تكون إنسانة.

□ *لكن الانسان الذي يرقص في حلقتك ضاع في حَماسةٍ غبية. ألم يتوقف هو الآخر عن أن يكون انساناً؟*

□ المتعصبون لا يتوقفون عن كونهم بشراً. التعصب انساني. الفاشية إنسانية. الشيوعية إنسانية. القتل إنساني. الشر إنساني. ولهذا تتوق تيريزا إلى بلد لا يكون الانسان فيه انساناً. ان فردوس اليوتوبيا السياسية قد تأسس على الايمان بالإنسان. ولهذا فهو ينتهي بالمجازر. إن فردوس تيريزا ليس مؤسساً على الإيمان بالإنسان.

□ *عند نهاية «خِفة الوجود غير المحتملة» تقوم ببذل مجهود كبير على فكرة التدني الفني والأدبي. إذن، وعبر هذا التدني، هل تقصد ما هو أكثر من مجرد ذوق فاسد؟*

□ نعم، لا بل أكثر من ذلك. إني أستخدم الكلمة، والتي بُدىء باستخدامها لأول مرة في ميونيخ في القرن التاسع عشر، وفق معناها الأصلي. كانت ألمانيا وأوروبا الوسطى رومانطيقيتان في القرن التاسع عشر، أكثر رومانطيقية من أن تكونا واقعيتين. ولقد قامتا حقيقة بإنتاج ذاك التدني بكميات هائلة. ان القرن التاسع عشر هو القرن الأول بلا طراز. جميع أنواع الطُرُز تم محاكاتها وتقليدها، وخاصة في مجال العمارة: طراز عصر النهضة، الباروك، الطراز القوطي. كل شيء دفعة واحدة. كتب هرمان بروخ[٣] مقالة في غاية الروعة سَمّاها «تعليقات حول التدني» حيث سأل فيها السؤال التالي: ألم يكن القرن التاسع عشر حقاً هو قرن اللارومانطيقية وانما قرن التدني؟ حيث كان يقصد ضرباً من الانتهازية الفنية المطلقة قادرة على

الرسم على كل شيء من أجل تحريك الناس عاطفياً. كانت انتقائية بشرطٍ أساسي: ينبغي عليها أن تبعث السرور. كان الرومانطيقيون العظماء، حسب بروخ، استثنائيين في بحر التدني. لقد رأى بروخ فاغنر على أنه تدنٍ، على سبيل المثال، وتشايكوفسكي كذلك.

□ *كنتَ قد كتبت: «ان التدني هو المثال الفني لجميع السياسيين ولكل الأحزاب والحركات السياسية.». ان وظيفة التدني، حسب رأيك، هي حجب الموت. هل معنى هذا أن لا سياسة من الممكن تصورها خالية من التدني؟*

□ من وجهة نظري، فإن السياسة، بمفهوم الأحزاب السياسية، والانتخابات، والسياسة الحديثة، لشيء غير وارد التفكير فيه بلا التدنّي. هذا أمر محتوم. ان وظيفة السياسي الناجح هي بعث الفَرَح. هو معنيٌّ بإفراح أكبر عدد من الناس بطريقة بشرية ممكنة، ولإفراح هذا العدد الكبير عليك أن تعتمد على الكليشيهات التي يريدون سماعها.

□ *هل يبغي الروس أن يبعثوا الفرح؟*

□ في الحقيقة هُم ليسوا بحاجة إلى هذا. فلديهم السلطة دون أن يكونوا مطالَبين بإفراح الناس وصولاً إلى الاحتفاظ بها. لم يحتج بريجنيف أن يُفرح أياً كان. لكن شعارات الحزب، وديماغوجية الحزب: المقصود من كل هذا هو الإفراح. هذا هو التدني على نطاق شامل.

□ *قال «أورتيغا إي غاسيت» بأن الدموع والضحك زيف فني.*

□ أجل. أنا لا أعرف هذا الاستشهاد، غير أنه صحيح. لقد تلقيت رسالة ذات يوم قريب من قارىء سويدي قال فيها: «لكن هل تلاحظ بأنه، في الحقيقة، ومن أجل القبول بك، أننا قمنا بتغطية ما يزعجنا وحوّلناك إلى فنّي متدنٍّ؟ عندما نُشِرَ كتاب الضحك والنسيان تحدّث مراجعو الكتب عن شخصية تامينا فقط. ان هذا جزء مثير في الكتاب. انه ليس بأسوأ من بقية الكتاب. لكنه، كذلك، يملك فكرة رئيسة عاطفية، ذات مستوى فني مُتَدنٍّ: العلاقة بين امرأة وزوجها الميت الذي ما تزال تحبه. لم يقم أحد بذكر الجزء الأخير من كتابك الذي يحتوي على قيمة ضد ـ اجتماعية، قيمة ضد ـ انسانية، والسبب وراء عدم ذكرهم لهذا هو أن يُدَنّوا من فنيتك.

□ *دعنا نمر على أمور أخرى. هل تعتقد بأن مفتاح جميع العلاقات الانسانية يمكن العثور عليه في العلاقات الجنسية؟ هل ما يحدث بين رجل وامرأة ما هو الّا مرآة لكل العلاقات الإنسانية؟*

□ لست أدري. انه لمن المؤكد بأنه وضع كاشف وموحٍ، لكنني لا أرغب أن أقول إن كل شيء يقف هناك.

□ *تبدو نقطة بدايتك، دائما، هي الزواج، علاقة ما . . . يبدو أن ثمة هاجساً مسيطراً يرافق الفعل الجنسي المتواصل.*

□ **نعم، لكن هذا إما أن يوحي بجوهر وضعيةٍ ما، أو لا يكون له مكان في الرواية. عندما تمارس شخصياتي الجنس فانها تقبض، فجأة، على حقيقة حيواتها أو علاقاتها. فمثلاً، في** حفلة وداع: **إن جاكوب وأولغا يتمتعان على الدوام بالأمان خلال علاقتهما. وحالما أن ناما مع بعضهما حتى استحالت علاقتهما إلى شيء لا يُطاق. باتت العلاقة لا تُطاق لأن هذا الشعور بالشفقة تَجسّدَ فجأة أثناء الفعل الجنسي وتحولت إلى شيء في غاية الفظاعة: ان الشفقة أساس مستحيل للحب. وفي** المزحة، **عندما يطارح لودفيك هيلينا الغرام، فاننا نرى فجأة أن جنسيته قد تأسست على الانتقام. ان كامل الكتاب قد انبنى على فعل الجماع الوحيد هذا. وعندما تمارس سابينا الحب مع فرانز، في** خِفة الوجود غير المحتملة، **فانها تصبح مدركة على حين فجأة بأنه يشبه جرواً يتغذى من ثدييها ويمصّ. إنها تراه كحيوان ـ حيوان صغير باتَ معتمداً عليها ـ وقد أدّى مظهره هذا إلى جعلها تقرف فجأة. وفي لمحة خاطفة، تدرك حقيقة علاقتهما.**

□ *ان هوية شخصياتك تتكشف من خلال نشاطهم الجنسي . . .*

□ **خُذْ شخصية تيريزا في** خفة الوجود غير المحتملة. **إن مشكلتها هي هويتها، علاقة الجسد والروح: إن روحها لا تشعر بالراحة في جسدها. لقد تم التعبير عن هذا بوضوح كبير في المشهد عندما كانت تمارس الحب مع المهندس. تشعر فجأة بأن روحها قد نأت تماماً أثناء الفعل، وأنها تراقب جسدها وهو يمارس الحب. لقد استثيرتْ بهذا الانفصال. ها أنت ترى مشكلتَها. والموضوع الذي تأسستْ عليه شخصيتها سرعان ما ينبثق فجأة أثناء فعل الحب. وبهذا المعنى فان تلك المشاهد الجنسية تقوم بإضاءة الشخصيات والمواقف.**

□ *أنت تكتب جيداً عن الرغبة في التحول إلى ضحية. فالتحول إلى ضحية، حسب رأيك، ليس ببساطة أمر يحدث لأحد ما، انه أيضاً أمر يحلم به أحد ما، ألا وهو الضحية؟*

□ **مثلاً؟**

□ *ثمة العديد من شخصياتك قد استغرقتهم الغيرة الجنسية. انهم يقيمون في غيرتهم، يبدو وكأنهم يحبونها، أو يحتاجون إليها. انهم ضحايا، بالطبع، لكنهم يحرثون جحيمهم الخاص.*

□ **ان هذه الفكرة مثيرة للاهتمام، لكنني، وللصدق، لم أفكر بها على هذا النحو على الاطلاق. ليس لدي ما أضيفه، أنتَ على حَقّ.**

□ *أنتَ تكتب الكثير عن هاجس الإخضاع الجنسي. هل تعتقد بوجود أي رابطة بين هذا وبين الإخضاع السياسي، إخضاع بلد من قِبل بلد آخر؟*

□ لست أدري.

□ على سبيل المثال، أحياناً يكون مصير شخصياتك ملحقاً إلحاقاً شديداً بمصير بلدهم. إن تامينا في كتاب «الضحك والنسيان» تتماثل بقوة مع تشيكوسلوفاكيا. إنها في المنفى. إنها مقطوعة عن ماضيها الخاص. هل بإمكان المرء التحدث عن البلدان كضحايا؟ ان بعضاً من شخصياتك الخاضعة لأكثر حالات التضحية تقوم باندماجات قوية مع الظالمين. ان روزينا في «حفلة وداع»، على سبيل المثال، شخصية محزنة في وجه من الوجوه، غير أنها تنحاز إلى الرجال العجائز المجانين الذين يحومون قاتلين كلابَ الناس، كما أنها تقف إلى جانب النسوة السمينات عند حوض السباحة، اللواتي يجدن متعة بالغة في عُريهن وبشاعتهن. ثمة تواطؤ بين المضطهِدين والمضطهَدين؛ ثمة مودّة تكاد أن تكون جنسية.

□ هذا صحيح. أنت محق تماماً؛ أنا لم أكن واعياً لهذا كامل الوعي. لكنه صحيح.

□ إنه لمن الأفضل لي أن أقول أشياء ليست صحيحة: بامكانك رفضها ببلاغة... ان الروايات، والأفلام، حيث يمكن فيها للخاص والسياسي أن يتم تصميمها داخل وضعية واحدة، هي روايات وأفلام باهرة دائماً.

□ إن الأشياء ذاتها التي تحدث على صعيد السياسات العُليا تحدث، كذلك، في الحياة الخاصة. كتب جورج أورويل عن عالم تقوم فيه السلطة السياسية بإعادة كتابة التاريخ: تقرر ما هي الحقيقة، ما الذي ينبغي تذكره، ما الذي ينبغي نسيانه. ومع أنني روائي إلاّ أن لي اهتمامات مختلفة. انني أكثر اهتماما في حقيقة أن كُلًّا مِنّا، بوعي أو بغير وعي، يعيد كتابة تاريخنا الخاص. إننا، وباستمرار، نُعيد كتابة سيرنا الذاتية، وباستمرار نستحضر مفاهيمنا الخاصة ـ المفاهيم التي نريد ـ لنستجلي بها الأحداث. نحن ننتقي ونُشكّل كما نريد. نلتقط الأشياء التي تعيد طمأنتنا وتُشبع غرورنا، بينما نشطب أي شيء يمكن له أن ينتقص من قدرنا. اذن، فإن إعادة كتابة التاريخ ـ إعادة كتابة التاريخ حتى بمفهوم أورويل ـ ليس بالنشاط اللاانساني. على العكس من ذلك، إنه إنساني جداً. يرى الناس دائماً أن السياسي والشخصي عالمان مختلفان، وكأنما لكل منهما منطقه الخاص، لكل منهما قوانينه الخاصة. غير أن جُملة حالات الرعب الفظيعة التي تجري على مسرح السياسات الكبير، تشابه، على نحو غريب وانما بالحاح، حالات الرعب الصغيرة لحياتنا الخصوصية.

□ قلتَ ذات مرة بأنك اعتقدت بأن مهمة الرواية هي الكشف عن «الفضائح الأنثروبولوجية». ماذا كنت تعني بذلك؟

□ كنتُ أتحدث عن الوضع في الدول ذات السلطة المطلقة. قلت بأن كل ما كان يجري

هنا، بالنسبة للكاتب، ليس فضيحة سياسية، وانما فضيحة أنثروبولوجية. هكذا هو الأمر؛ أنا لم أنظر للوضع على أساس ما يمكن للنظام السياسي أن يعمله، ولكن على أساس هذا السؤال: ما الذي يلقى قبولاً من الانسان لعمله جرّاء تأهله له؟

□ *ولكن لماذا فضيحة؟*

□ الفضيحة هي ما يصدمنا. كل واحد يتكلم عن الطُرق الصادمة لهذه البيروقراطية، لهذا النظام الشيوعي الذي ولّدَ الـ «غولاغ»[٤]، والمحاكمات السياسية، والتطهيرات الحزبية الستالينية. انهم يصفون كل هذا على أنها فضيحة سياسية. لكن الناس ينسون الحقيقة الواضحة القائلة بأن ليس بمقدور النظام السياسي أن يفعل أكثر مما يقدر أن يفعله الانسان: اذا لم يكن الانسان قابلاً لأن يقتل، فليس بمقدور أي نظام سياسي أن يُنشىء حَرْباً. يوجَد النظام ضمن حدود ما يمكن للانسان أن يفعله. لا أحد يستطيع، على سبيل المثال، أن يبصق مسافة أربعة أمتار في الهواء، حتى وإن طالب النظام بذلك. فأنتَ لا تستطيع أن تبصق لمسافة أكثر من نصف متر. أو أن تبول لتلك المسافة: حتى وإن أمَر ستالين بذلك، إذ ليس بمقدورك أن تقوم بهذا. لكنك تستطيع أن تقتل. لذا فإن السؤال الأنثروبولوجي ـ السؤال عمّا بإمكان الإنسان أن يفعله ـ قابع هناك دائما خلف السؤال السياسي.

□ *لديّ انطباع بأنك تؤمن بأن الرواية قادرة على منحنا فهماً خاصاً جدا للعالم، قادرة على توفير تبصرات ليس باستطاعة أي تحقيق أو استعلام آخر أن يعادلها.*

□ نعم، انني أؤمن بأن الرواية قادرة على الإفصاح عن شيء لا يمكنْ الافصاح عنه عبر أي طريقة أخرى غيرها. لكن من الصعوبة بمكان تحديد ما هو هذا الشيء المُعَين. بإمكانك أن تضعه على نحو سلبي. بامكانك أن تقول، مثلا، بأن غَرَض الرواية ليس وصفَ المجتمع، لأن ثمة طُرق أفضل بالتأكيد للقيام بذلك. كما أنها لم توجد اطلاقاً لوصف التاريخ، لأن هذا الغرض يمكن تحقيقه بالتأريخ. الروائيون لا يوجَدون هنا لكي يشجبوا الستالينية لأن باستطاعة سولجنتسين[٥] أن يقوم بذلك في تصريحاته وبياناته. غير أن الرواية هي الوسيلة الوحيدة لأن تصف، ولأن تُري، ولأن تحلل، ولأن تُجرّد الوجود الانساني في كل مظاهره. أنا لا أرى أي فعالية فكرية يمكنها القيام بما يمكن للرواية أن تنجزه. حتى ولا الفلسفة الوجودية. وذلك لأن للرواية شكوكية راسخة حول كل أنظمة التفكير هذه. فالروايات تبدأ، على نحو طبيعي، بافتراض أنه من الاستحالة الجوهرية تكييف الحياة البشرية مع أي نمط من أنماط الأنظمة. ولذلك لم يكن من اليسير عليّ الإجابة على الأسئلة التي سألتني إيّاها قبل لحظات. أسئلة الفردوس، أو السلطة، أو علاقة السلطة بالوجود، أو بالإثارة الجنسية. انني أختبر هذه الأسئلة

فقط حين تكون مُعبَّراً عنها في العلاقات بين شخصيات تخيّلية مختلفة، وهذا يعني أنك، في الرواية، على إدراك دائم بوجود عدة إجابات محتملة على كل سؤال. الرواية لا تجيب على الأسئلة: انها تقدم احتمالات.

□ *ثمة ملمح مميز في أدبك الروائي يتمثل في حضور الكاتب على هيئة «كورس»، يقوم بالتساؤل والتعليق على تصرفات وحوافز شخصياته. يبدو هذا الصوت واضحاً في «المزحة» كما ان حضوره كان قوياً للغاية في آخر روايتين. ألم تعد تكنيكات الرواية التقليدية كافية، بكاتبها غير المرئيّ، لأداء أغراضك؟*

□ حسناً، ثمة ثلاثة أمور تُقال بهذا الخصوص. أولاً، لقد استخدمت هذا التكنيك في كتاب لي كتبته في بداياتي. وستجد هذا الراوي في الحياة هي في مكان آخر. كما ستجده أيضا في قصصي القصيرة. غير أنه من الصحيح انني استخدمت هذا الصوت مؤخرا أكثر فأكثر. ثانياً، لقد سألتَ إن كان هذا النوع من القص قد حلّ محل الرواية التقليدية أو أبطلها، وهي الرواية التي لم تحتج إلى أي تعليقات. غير أن الحقيقة هي أن الراوي لم يختف تماماً إلاّ في القرن التاسع عشر فقط. لقد وُجِدَ الراوي دائماً في روايات القرن الثامن عشر. ان الراوي موجود عند رابليه، وسرفانتس، وستيرن[٦]. أما نقطتي الثالثة: لقد سبق وأن قلت مرة بأن قيمة الرواية بالنسبة لي هي في الطريقة التي يمكن بها اختبار جوهر الموقف. فهي ليست مجرد استحضار للمواقف: الغيرة، مثلاً، أو الرقة، أو الميل إلى السلطة، فهي تقوم بالقبض على كل هذا، تصل إلى حد الوقوف إلى جانبها، تنظر إليها عن قُرب، تتأملها وتفكر بها ملياً، تستجوبها، تطرح أسئلة عليها، وتفهمها كألغاز وأحاجٍ. وفي اللحظة التي تبدأ فيها بفهم هذا كله على أنه جُملة ألغاز، عندها عليك أن تشرع بالتفكير بها. خُذْ الغيرة على سبيل المثال. انها مبتذلة إلى درجة أن تجعل من أي تفسير لها تفسيراً غير ضروري. لكنك اذا بدأت بالوقوف والتفكير بذلك فإن الأمر سيكون مختلفاً. إنه لأمر خارج عن نطاق الاحتمال أن ترى امرأة تحبها وهي تمارس الحب مع رجل آخر. فجأة يستحيل الإبتذال إلى إبهام صعب ومثير للمشاكل. حتى أنني أزعم بأن طموح الروائي هو استحضار المُبهَم والمُلْغز، لأنه، وعلى وجه الدقة، فإن كثيراً من الأمور في الحياة اليومية قد باتت مبتذلة وخاضعة للتفاهة. احتاج أن أسمع، في الرواية، الصوت الذي يفكر، ولكن ليس صوت فيلسوف. ما الذي يعنيه هذا؟ لقد طرحتَ عليّ أسئلة حول رواياتي التي تضمنت قدراً كبيراً من المعرفة، على الرغم من صياغتها كأسئلة. ان هذا شديد الشبه بمنهج الروائي، والذي هو المضي أكثر فأكثر، مباشرة نحو صُلب المشكلة، دون أن يقدم، أبداً، جواباً.

□ *انك تحاول جاهداً تجنب اعطاء شخصياتك صفة «علم النفس». في الحقيقة ان عملك يبدو شديد التقابل مع الرواية النفسية. وكثيرا ما تتوقف لتذكرنا بأن شخصياتك هي محض شخصيات فنية. ومع هذا، وعلى نحو متناقض في ظاهره، تعمل على أن تجعلهم يبدون حقيقيين جدا. أعتقد بأن سبب هذا عائد إلى كون راويتك المتطفل يتحدث عن شخصياتك بطريقة شديدة الشبه بالطريقة التي يمكن أن يتحدث بها أناس متفهمون عن صديق حميم. ان تدخلاتك هي شكل رفيع من أشكال كاشف الأسرار الشخصية ووقائعها المثيرة. وهذا ما يجعلنا نعتقد بأن هذه الشخصيات موجودة بالفعل.*

□ **نعم، هذا صحيح. أنا لا أطالب بمعرفة كل شيء عن الشخصية. لا أستطيع ذلك، تماماً مثلما لا أستطيع المطالبة بمعرفة كل شيء عن صديق ما. انني حقيقة أكتب على مستوى الافتراضات. وهذا ذاته ما يتم مع الأصدقاء. حتى وإن كنتَ تتكلم عن أعزّ أصدقائك ـ وتقول كل ما يمكن قوله ـ فان ملاحظتك تبقى مجرد افتراضات.**

□ *هل كان إعجابك بكافكا هو السبب الذي حدا بك الى القول بأن الرواية تستنطق الحياة في الشَّرَك الذي استحال العالمُ إليه؟*

□ **نعم، ان رواية اليوم تمتحن الشَّرَك الذي استحال العالمُ إليه. إن تاريخ الرواية هو مرآة تاريخ الانسان، لكن شيئا ما حدث عندما وصلَ كافكا؛ شيئاً لم يتم تَبيُّنه تماماً. عادة ما تُقدّم الحداثة في الرواية بثالوث جويس، وبروست، وكافكا. بينما كان يبدو لي دائماً بأن بروست وجويس هما التحقق، وأن إتمام التطور كان بالعودة إلى فلوبير. ثمة ما هو مختلف تماماً بدأ مع كافكا، وربما مع بروخ وموسيل[7]. كان الوحش الذي يقاتل الانسان ضده، حتى مجيء كافكا، هو الوحش الذي في داخله ـ ما يقرر له حياته الجوانية، وماضيه، وطفولته، وعُقده. لكن عند كافكا، ولأول مرة، يجيء الوحشُ من الخارج: لقد تم وعي العالم على أنه الشَّرَك. لقد تم الإقرار بشأن الانسان، عند كافكا، من خارجه: سلطة القلعة، من خلال سلطة القضاء اللامرئي للـ «المحاكمة». ان التاريخ، في كتبي، هو ما يوقع الانسان في شَرَكه. ما هي الاحتمالات في عالم تحوّل إلى شَرَك لنا؟ ما هي الخيارات التي نملكها؟ ما هي أشكال الحياة المتوفرة؟ انه لأمر لا فارق فيه الآن، في النهاية، إن كان ك (شخصية البطل في رواية المحاكمة ـ المترجم) مُصاب بعقدة أوديب أو بولوع مَرَضي بالأب: إن هذا لن يغيّر مصيره على الأقل. لكن هذا سيغيّر مصير شخصية بروست بالكامل. كان عالم بروست أو فلوبير عالما مفتوحاً. كان التاريخ لا مرئياً. كان شيئاً لا يمكن الامساك به، حتى. لكن التاريخ، بالنسبة لنا، صَلب، ومحسوس: إنه الحرب. انه نظام سياسي. انه نهاية أوروبا. انه مسيطر تماماً ـ جَشِع ـ وها**

نحن فيه : مقبوض علينا . اذن ، هو الشَّرَك .

□ *لديك عبارة عن العزلة المُعتدى عليها عند شخصيات كافكا .*

□ نعم . أنت مُحاط بالجماعة ـ كان هذا كابوس كافكا ـ بحيث أن عزلتك معتَدى عليها بشكـل كُلّي ، مذبوحة : إنها تتوقف عن أن تكون . كل شخص بامكانه أن يراك ؛ أنت لست وحيداً أبداً ، ان كافكا ما يزال خاضعاً للتفسير بلغة الجيل الذي سبقه . هذا أشبه بالحديث عن بيتهوفن بلغة هايدن . إن كافكا ما يزال خاضعاً لأن يُرى من خلال صيغة العزلة الرومانطيقية : لقـد هُدِّدَ ذلك الرجل بالعزلة ، تلك العزلة سلبية خالصة ، إن مأساة المثقف هي في أنه فقد جذوره وسط النـاس . وهكـذا ، فإن كافكـا هو الكـاتب الذي يعاني من العزلة ، متطلعاً إلى الجماعة ، طامحاً إلى الأخوّة ، ساعياً إلى العثور على مكانه في العالم ، على الرغم من أن هذه الصيغة بالتحديد هي ما قام كافكا بقلبها رأسا على عقب . ان عالم كافكا ، وللحق ، مختلف تماماً عن هذا . إن ماسح الأراضي في القلعة شخص مَلّ وضَجرَ من العالم المحيط به . ليست الأخوّة ما يسعى إليها ؛ وانما الوظيفة . لكنه عوضاً عن هذا تمَّ ازعاجه والتضييق عليه من قِبَل الجميع . انه مُراقَب . انه ينام في السرير نفسه مثلما يفعل مساعدوه ، ولا يمكنه النوم مع فريدا لأنهم هناك دائماً ، معه . ان هؤلاء الذين يجدون مكانهم في المجتمع ، عند كافكا ، إنما يقومون بذلك بالتنكر لعزلتهم ، وهُم ، في خاتمة المطاف ، يتنكرون لذواتهم أيضاً .

ماذا تعني الأخـوّة في النهاية؟ لقد أدار كافكا الفكرة في رأسه ، تحولت إلى شيء كريه ، وبغيض ، ومهدِّد . لقد تحدى كافكا أكثر الأفكار قبولاً عن المجتمع . وهذا هو بالتحديد واجب كل الروائيين : أن يتحدَّوا ، وباستمرار ، الأفكار الرئيسة التي بُنِيَ عليها وجودنا المحض .

حاوره :

إيان ماك ايوان

ترجمة :

إلياس فركوح

«GRANTA»

No:11. 1984.

England

إشارات : ــــــــــــــــــــ

(١) Gombrowicz, Witold : كاتب بولندي شهير . ولد عام ١٩٠٤ وتوفي عام ١٩٦٩ . كتب القصة ، والرواية ، والمسرحية ،

والمقالة. حاز على «جائزة الناشرين» الدولية عام ١٩٦٧ . Grolier Academic Encyclopedia .

(٢) Milosz, Czeslaw : شاعر وروائي بولندي. ولد عام ١٩١١ . أمضى فترة الحرب العالمية الثانية في وارسو، حيث كان أحد عناصر المقاومة النشطين. خَدَمَ كدبلوماسي بعد الحرب. هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠، ثم نال الجنسية الأميركية عام ١٩٧٠ . حاز على جائزة نوبل عام ١٩٨٠ . - G.A.E - .

(٣) Broch, Hermann : (١٨٨٦ - ١٩٥١). روائي نمساوي ذائع الصيت. اشتهر برواياته الطويلة الفلسفية، وهي: «السائرون في نومهم» ١٩٣٢ ، و«موت فيرجيل» ١٩٤٥ ، و«البريء» ١٩٥٠ ، و«المُغوى» ١٩٥٣ . هاجر الى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ إثر تسلم النازيين للسلطة، حيث أمضى بقية حياته هناك. كان بروخ نبياً رومانطيقياً - متأخراً للكشف الرؤيوي. وصفَ فينا القرن التاسع عشر بأنها «متروبول التدني»، وكتب واصفا الإنسان المعاصر بأنه «السائر في نومه». تتميز أعمال بروخ، بالاضافة إلى صعوبتها وطولها، بنهوضها على أخلاقيات تكاد أن تكون روحية، وذلك نتيجة ايمانه بإنسانية الكلاسيكيات الأوروبية. - G.A.E - .

(٤) Gulag : الشرطة السرية السوفياتية المتحكمة بمعسكرات العمل الخاصة بالمعتقلين السياسيين في الاتحاد السوفياتي. - The New Lexicon Webster's Dictionary - .

(٥) Solzhenitsyn, Aleksandr : كاتب روسي ولد عام ١٩١٨ ، مشهور بمواقفه النقدية المُشَهِّرة بالاتحاد السوفياتي وسياسته الداخلية، ولقد تجلى هذا في احدى رواياته «الدائرة الأولى» والتي كانت مستقاة من تجربته في معسكرات العمل السوفياتية حيث أمضى مدة عقوبته من ١٩٤٥ - ١٩٥٣ . نُفِيَ إلى الخارج عام ١٩٧٤ حيث استقر نهائيا في الولايات المتحدة. من أشهر رواياته: «يوم في حياة ايفان وينيسوفيتش» ١٩٦٢ ، و«جناح السرطان» ٦٨ - ١٩٦٩ . حاز جائزة نوبل عام ١٩٧٠ . - G.A.E - .

(٦) Lawrence, Sterne : (١٧١٣ - ١٧٦٨). روائي ورجل دين بريطاني. كتب رواية غريبة ومدهشة أسماها «ترستان شاندي» حيث كسر كافة القواعد المتبعة في اللغة والتنقيط. ولقد قام، وعن قصد، باستبعاد كل إيحاء بالحبكة؛ ولهذا، ورغم طول الرواية، لم يستطع أحد أن يستنتج أيما شيء منها. هذا وتميزت هذه الرواية بقصدية ستيرن في لجم أي حركة حَدَثيةٌ، حيث أنه كان يقوم بادخال انحراف غير معقول في السياق يمنع تطور الرواية على شكل: فقرة طويلة باللاتينية تقابلها، على الصفحة المقابلة، ترجمتها إلى الانكليزية. وبعد ذلك يترك لنا صفحة فارغة بيضاء، تتلوها صفحة مليئة بتعاريق رخامية، ثم مجموعة من «النجوم» المستخدمة كفاصل بين الفقرات.

استخدم ستيرن أي شيء لمنع تطور القصة ولإضفاء الغموض عليها، لكن، مع ذلك، برزت الشخصيات بجلاء. كما تخللت الرواية نِكات بذيئة، ومسحات عاطفية، وأحداث محبوكة بأسلوب رابليه. (كأنما كان ستيرن يتطلع الى الخلف نحو رابليه، وإلى الأمام نحو جويس).

له رواية أخرى هي «رحلة عاطفية». English Literature. John B. Wilson. Longmans. 1964 - .

(٧) Musil, Robert : كاتب نمساوي ولد عام ١٨٨٠ وتوفي عام ١٩٤٢ . اشتهر بروايته الطويلة غير المنتهية «الرجل الذي بلا مبادىء» ١٩٣٠ - ١٩٤٣ . كما أنه قام بكتابة رواية قصيرة ناجحة هي «Törless تورليس الشاب» ١٩٠٦ ، بالاضافة إلى سلسلة من القصص القصيرة (١٩١١ - ١٩٢٤) ترجمت الى الانكليزية تحت عنوان «خمس نساء» ١٩٦٦ . عالج في روايته القصيرة جملة المشاكل النفسية والجنسية عند مجموعة من اليافعين في إحدى الأكاديميات العسكرية، وذلك بواقعية قوية. سَلّط في عمله الأكثر طموحاً «الرجل الذي بلا مبادىء» الضوء على أمراض المجتمع الحديث خلال أزمة ما قبل الحرب العالمية الأولى.

فرّ موسيل من النمسا عندما وصل النازيون الى السلطة عام ١٩٣٨ ، وأمضى آخر أربع سنوات من حياته في سويسرا ممارساً للكتابة. - G.A.E - .

اكيرا كيروساوا:

أنا أكيرا.. رجل الريح

يعتبر هذا الريبورتاج الفني واحدا من أهم الأعمال التي تلقي الضوء على مسيرة عملاق السينما اليابانية اكيرا كيروساوا. والبناء الصحافي والفني لهذا الريبورتاج غير عادي، وممتع جداً، من حيث أنه يتألف من عملية تجميع وتنظيم للأفكار والذكريات عن مراحل الدرب الابداعي لهذا الفنان. ولقد نشر هذا الريبورتاج ضمن كتاب «اكيرا كيروساوا»، والصادر عن دار الفن بموسكو سنة ١٩٧٧ ضمن سلسلة اعلام السينما الأجنبية، كما وأن المعلومات الواردة والمنسقة بطريقة فنية ذكية، مترجمة عن الانكليزية واليابانية إلى جانب اللغة الروسية. إن كل الذكريات عن كيروساوا، وذكرياته نفسه، مأخوذة عن كتاب دونا لدريجي «أفلام أكيرا كيروساوا»، الصادر في نيويورك عام ١٩٦٠، وعن مقابلاته وندواته المنشورة في مجلة «سايت اند ساوزر» صيف وخريف ١٩٦٤، وكذلك عن النقاشات حول المائدة المستديرة والمنشورة في مجلة «كينودزيون» اليابانية عام ١٩٧٠، العدد ٩، وأيضاً عن المؤتمر الصحافي الذي عقده كيروساوا في «دار الصحافيين» بموسكو عام ١٩٧٥، كما نود أن نذكر هنا أن هذا الريبورتاج، كان قد نشر ضمن الكتاب الصادر باللغة الروسية تحت عنوان «مراحل الدرب»، ونرى أن هذا العنوان ينسجم مع خطة الكتاب، ومع نسق المواد المنشورة فيه، ولكن بما أننا نترجم الريبورتاج منفصلاً، فإننا نعتقد بأنه فَقَدَ شيئاً من خصوصيته، لذا غيرنا، إلى العنوان أعلاه، والمأخوذ من جملة وردت ضمن حديث كيروساوا نفسه.

(المترجم)

ولد اكيرا كيروساوا في الثالث والعشرين من آذار (مارس) من العام ١٩١٠.

كيروساوا: عندي ثلاث أخوات وثلاثة أخوة، جميعهم يكبرونني، لقد كنت في طفولتي طفلاً بكّاء، كما أنني كنت قد تأخرت عن جميع أترابي، ليس من ناحية التطور، وإنما لكوني كنت ضعيفاً

لدرجة كبيرة، وحينما شاهدت بعد الحرب مباشرة فيلم أناتاكي (الأطفال المنسيون) تذكرت نفسي وطفولتي.

نحن من طوكيو لأجيال ثلاثة، يعني نحن «طوكيوويون» أصليون، أمي كانت ذات شخصية ناعمة وشفافة، أما أبي فقد كان متزمتاً وشديداً، وحينما أنهى الصف الأول من مدرسة توياما (مدرسة الضباط العسكريين) تطوع في الجيش، ثم أخذ يهتم بالرياضة البدنية، وأصبح عضواً في جمعية للرياضيين، وبجهوده تم افتتاح أول ناد للسباحة في اليابان، ثم أخذ يعلم في مدرسة متوسطة لاعداد المدربين الرياضيين.

لقد ولدت في ثاتيكافا، وهي احدى ضواحي طوكيو، وكان بيتنا بالقرب من المدرسة التي يدرّس فيها أبي، لذا فكثيراً ما كنت أذهب لمشاهدة الطلبة وهم يتبارون بكرة السلة، ولم يسمح لي باللعب، مثلما لم يسمح لاثنين من إخوتي لاصابتهم بمرض رئوي، وهكذا فإن جسمي النحيل لم يسمح لي بممارسة الرياضة، ومن هنا جاء قراري في هذه الفترة من عمري بأن أكون مستقبلاً قبطان سفينة تجارية، وحينما كنت في الصف الثاني الابتدائي انتقلت عائلتنا إلى قلب العاصمة، وهناك واصلت الدراسة في مدرسة ابتدائية أخرى، وفي صف واحد مع كينوسوكي اويكوسا (أصبح فيما بعد كاتب سيناريو) فصرنا صديقين.

اويكوسا (سيناريست): أذكر حينما سجل أكيرا في مدرستنا لم يعره أحد من التلاميذ اهتماماً خاصاً، وفي فترة متأخرة تم اختياره مراقباً للشعبة. يقول أكيرا عن طفولته إنه كان بَكّاء، لكنني لم ألحظ ذلك فيه، على الأرجح أنه لم يكن طائشاً. إني أتذكر عنه أنه كان معتاداً على مصادقة الطلبة المجدّين مثلما كان يصادق الكسالى، ولطالما كنا نذهب للعب على ضفاف «ايروكافي» ولقد كان اكيرا متميزاً في المبارزة بالسيف، كما كان معتاداً على حمل سيف من خشب الخيزران، وكان يتحدث ويتصرف كقائد، وجعل لنفسه سمعة طيبة، ربما لأنه كان ينحدر من أصل عائلي قديم للساموراي، وحتى في سني الدراسة كان يكره الكذب وكل أشكال الخداع في اللعب، وأذكر أنه كان مولعاً بالخط والرسم، وكان يمارس الاثنين.

كيروساوا: كان مدرس الرسم في المدرسة يدعى (تاتيكافا)، رجل طليعي بالنسبة لزمانه، كان نصيراً متعصباً لقضية تربية الشباب. وكان يؤكد بأن الشيء الأساسي هو خلق ظروف سليمة لتربية الشباب. أذكر أننا في أيام الآحاد كنا نذهب إلى بيته من أجل أن نتناقش معه، وبالذات هو الذي عرفني على الفنون الجميلة، ومن خلالها على السينما. كما أن والدي شجعني كذلك. أذكر أنني حينما دخلت المدرسة المتوسطة (كيكا) كنت أكره الأمور العسكرية أكثر من غيري من

الطلاب، وكان مديرنا عقيداً متقاعداً، يرغم الطلبة على حمل السلاح، ويسير بهم على ايقاع صراخه. لقد كنت دائماً أتهرب من درسه، ولم أحمل بندقية أو حربة قط، وبالطبع لم أحضر أية حصة تطبيقية في الرماية، فحصلت على درجة «صفر» في هذه «المادة». وحين إنهائي الدراسة المتوسطة عام ١٩٢٧ قررت أن أكون فناناً، لذا فقد دخلت مدرسة الفن الغربي (دوستيوسيا)، وخلال سنوات الدراسة (ثماني سنوات) استطعت أن أحقق شيئاً ما، حيث تم اختيار لوحاتي (ولمرتين) لعرضها في المعارض الفنية الكبيرة، وفي هذه الفترة قررت أن أعيش من عملي، فأخذت أرسم صوراً لاحدى المجلات النسائية. لقد بذلت قصارى جهدي، ولكن المعيشة فقط من ايراداتي هذه كانت مستحيلة، لذا لم أستطع مواصلة الدراسة. لقد كانت علبة من الأصباغ الحمراء ترفاً، لذا فالحديث لا يمكن أن يحصل بالنسبة لمسألة السفر الى الخارج لمواصلة الدراسة، ثم فكرت كالآتي: فلنفترض أنني أستطيع العيش من خلال الرسم، لكن لمن يمكن أن تكون لوحاتي مفيدة؟ لقد كنت مولعا بالقراءة. كنا نقضي الساعات بالنقاش عن تولستوي، تورغنيف، دوستويفسكي، وآخرين، وخاصة عن دوستويفسكي. لقد أحببته كثيراً، وأحبه حتى الآن، لقد أثر فيَّ كثيراً، ومن جهة أخرى لا أنسى تأثير أخي الكبير «هيكو». لقد كان شخصية موهوبة، وكان يحب السينما كثيراً، وفي أواخر فترات مرحلة السينما الصامتة عمل معلقاً على أحداث الفيلم أثناء العرض تحت ارشاد «تيمي تسودا»، مثيراً المشاهدين بتعليقاته الذكية والمؤثرة على الأحداث الجارية على الشاشة، لكن أبي لم يرض عن «هيكو»، وعن طريقة حياته، لأنه كان في الماضي عسكرياً، وكان يحمل في أعماقه نفسية هذا الوسط.

سيبني ايدا (ناقد سينمائي): لقد تعرفت على هيكو كيروساوا، وأثناء عملي في مسرح (تيكوكو). تعرفت على كاتب مقال ومعلق بإسم أكيرا كيروساوا، وكان خطاطاً ماهراً، ثم بدأ يتردد على بيتي لنتحادث. لقد كان فتى طويلاً ولطيفاً، ولم يكن التخمين ممكناً بأنه سيكون هذا الشهير.

كيروساوا: لقد كنت أزور أخي بالطبع دون علم أبي. في بيته كانوا دائماً يسعدون لحضوري. لقد كان يذهب معي إلى حفلات ايوسي (فرقة المنوعات اليابانية القديمة)، التي كانت بالأساس مبنية على أساطير الساموراي، كذلك كان يذهب معي إلى السينما. لقد كان يحمل بطاقة العاملين في السينما، وكنا ندخل قاعات العرض دون شراء بطاقات، ولطالما تناقشنا. تعلمت منه الكثير خاصة فيما يخص الأدب، لكنه انتحر في آخر الأمر نتيجة أزمة شخصية. أذكر جيداً عشية اليوم الذي انتحر فيه. لقد ذهب معي إلى السينما في حي «بامتي»، وبعد انتهاء الفيلم أرسلني إلى

البيت، لقد تفارقنا في محطة «سني اكوبا» ثم أخذ يصعد الدرجات لكنه التفت إلي مشيراً بأن آتيه، نظر إلي مباشرة في وجهي. تأملني لفترة، لم ينطق بأي حرف، وهكذا افترقنا. الآن أذكر أنه كان يعاني في هذه اللحظات، لقد كان أحب أخوتي إلي، ولا يعزيني شيء بفقدانه. منذ العام ١٩٣٦ فهمت بأن علي أن أعيل نفسي. وذات مرة قرأت اعلاناً في جريدة عن احدى الشركات السينمائية تدعو إلى وظيفة مساعد مخرج، حيث سيجري اختبار للمتقدمين. وبالرغم من أنني كنت أحب السينما، لم أجد الرغبة في نفسي لكي أجد وظيفة في السينما، لكني أدركت بأنني لا أستطيع دائماً الاعتماد على الوالدين، لذا تقدمت إلى هذه الوظيفة ساعياً إشغالها. المسؤولون عن الاختبار طلبوا منا كتابة مقال عن «جذور النقص في السينما اليابانية وسبل معالجتها»، علماً أنني كنت أعتقد أن النقص الرئيسي هو سوء التنظيم. المهم استجبت للإعلان، وأرسلت مقالي، وسرعان ما استدعوني. كان المتقدمون للعمل خمسمائة شخص، بينما كان عدد الوظائف الشاغرة هو خمس وظائف. أثناء الاختبار سلمونا قصاصات من جريدة عن عامل عشق راقصة، وطلبوا منا أن نكتب شيئاً ما مستوحى من هذا الحدث. أذكر أنني كتبت شيئاً عن التباين ما بين قذارة الأحياء العمالية وروعة تنسيق مراكز التسلية وترفها، بعد ذلك دعونا إلى مطعم الشركة السينمائية «بي. سي. ل»، وهناك لأول مرة التقيت «كادزيرويا ماموتو».

كادزيرويا ماموتو (مخرج): المرة الأولى التي التقيت بها كيروساوا كانت في هذا الامتحان. معظم المتقدمين لم يستطيعوا اجتياز الامتحان التحريري، وحينما جاء الامتحان الشفهي كانوا قلة، أعجبني فيه سعة اطلاعه، ليس فقط في مجال السينما والفن عامة، وإنما لكونه لم يكن من الهواة السطحيين. لقد تحدث عن أقرب الفنانين إلى نفسه، عن أكيدا تانيدانا، وتيسايا، كما وأن حججه كانت مقنعة. لقد كان الاستوديو بحاجة لأشخاص يعلق عليهم الأمل، وكان كيروساوا من هؤلاء. لقد نصحت بقبوله.

كيروساوا: حتى وصولنا إلى مرحلة الامتحان الشفهي كان مجموع ما تبقى من المتقدمين سبعة أشخاص فقط. كان اعضاء اللجنة الامتحانية يجلسون حول طاولة كبيرة، دقق أحدهم معي في كل ما يتعلق بعائلتي. ضجرت حينها، وقلت هل هذا تحقيق أو استجواب، وفكرت بأنه من الصعب قبولي، ولم أتأثر لذلك، ولكن بعد فترة أخبروني بقبولي، وتشاورت حينها مع والدي، فقال لي إن هذا العمل سيكون بالنسبة لك بمثابة مدرسة حياتية، فأقنعتني كلماته، وهكذا بدأت العمل في الاستديو.

لم يعجبني العمل هناك، حتى أنني ذات مرة عزمت على ترك العمل، لكن الموظفين أقنعوني

بالبقاء. بعد ذلك ألحقوني بفريق عمل مع «ماموتو»، عند ذاك تغير كل شيء، كان معلماً حقيقياً، ويعود له الفضل في أنني حققت شهرتي، وأصبحت السينما جزءاً من حياتي. حينما أخذوني للعمل معه كمساعد مخرج أخذ يناقشني عن كل تفاصيل العمل، وشيئاً فشيئاً أخذت عدوى العمل والحماس تمسني، لقد علمني أن أشارك في جميع مراحل عمل الفيلم، من كتابة السيناريو، المونتاج وغيرها من العمليات الفيلمية وكل ألف باء الاخراج، علمني عملية مطابقة الوعي النظري مع الواقع.

ياماموتو (مخرج): أنا لم أغير نظرتي عن كيروساوا من أول دخوله الاستوديو أبداً. لقد كان يستطيع الوفاق مع الناس، وفي الوقت نفسه يبقى صلباً ومصراً على موقفه. أذكر أنني قدمت له اقتراحاً بكتابة عدد من السيناريوهات، ولقد تمكن من ذلك بعد محاولتين أو ثلاث. لقد كان غزير الأفكـار، ومن المعروف أن مساعد المخرج يغرق في العمل حتى اللجة، لكن كيروساوا وجد الوقت برغم ذلك لكتابة السيناريو. لقد عمل بشكل مثمر جداً، إذ أنه يحسب على هؤلاء الذين يعملون بالهام وليس بالعصا، سيناريوهاته كانت رائعة من ناحية المضمون ومن الناحية التعبيرية. أنا أذكر كيف علمته المونتاج، وكيف تمكن منه خلال أشهر الصيف فقط. إنه إنسان موهوب بطبعه. وحين كانت تمر بنا فرصة ولو لدقائق كنا نتحدث عن الفن وعن الحياة، وذات مرة ذهبنا، هو وانكيني تانيكوني وأنا، بعد العمل إلى تامانوي الذي يعتبر واحدا من أكبر أحياء التسلية في ذلك الوقت، وجلسنا في احد باراته فجاءت إلينا الفتيات وجلسن حولنا، إلا أن النقاش كان مستمراً بيننا، وفي هذه اللحظة بدأت غارة جوية، وفجأة رأينا الناس وهم بالأقنعة الواقية من الغازات، أما نحن فلم نعر انتباهاً، بل كنا نستمر بالنقاش دون أن نتحرك من أماكننا. لقد كان بالنسبة لنا نوعاً من الاحتجاج ضد الحرب.

كيروساوا: لقد كتبت عدداً كبيراً من السيناريوهات، واحداً تلو الآخر، لأني كنت أحلم أن أكون مخرجاً، ولكن في الاستوديو لم يمنحوني مثل هذه الفرصة لذلك لم يُقَلْ لي أبداً: رائع. إصْنعْ فيلماً عن هذا السيناريو.

ياماموتو: حينما أخرجت فيلم «الحصان» كان كيروساوا لم يزل مساعدي، لكنه كان من التطور بحيث أنه كان «انا» الثانية، كان يجيب على كل ما يخص فريق عملنا، حتى أنه قام بتصوير وثـائقي كامل عن الشركات في توهوكو، وبينما كنت أذهب مطمئنا إلى طوكيو كي أبدأ العمل بكوميديا موسيقية، كانوا في الشركة والمعمل يعرفون بأن كل شيء يجري بهدوء وحسب الأصول بوجود كيروساوا، برغم غيابي، ولقد وجد ابتعاداً عن السيناريو في بعض المشاهد فصححه ولم

أنتبه أنا لذلك. لقد كان يبذل جهداً كبيراً في عمله، وكان يسعى لاحراز اعجاب الفريق الذي يعمل معه، والذين كانوا يقفون دائماً إلى جانبه. لقد تكرر هذا الأمر مما دفع الجميع للاعتراف بأن كيروساوا يملك موهبة غير عادية.

كيروساوا: حينما أفكر في هذه الفترة أتذكر حالاً ياماموتو، هناك عدة أشخاص كان ياماموتو هو معلمهم، ، وأنا من بينهم. نحن لا نعمل أفلاماً بمستوى واحد، لكن نحاول جاهدين أن نكشف في أفلامنا شيئاً ما، واذا ما استطعنا تحقيق ذلك فإن الفضل يعود إلى ياماموتو ومدرسته.

ياماموتو: منذ البداية كان كيروساوا لا يخطىء في الفصل بين الحقيقة والزيف، وقد سعى جاهـداً إلى عزل كل الـزيف. هذه خاصية مهمة بالنسبة لكيروساوا المخرج. واحدى سمات كيروساوا الفنان، هذا الشعور الذي لا يخطىء باقتناص الحقيقة. كان يعيشه منذ كان رساماً، واحتفظ بهذا الشعور حينما صار مخرجاً. لقد كان ناضجاً لإخراج فيلم «سوغاتا سانسيرو» قبل أن يقدم على اخراج هذا الفيلم بفترة.

١ـ فيلم «سوغاتا سانسيرو» أو «خرافة عن دزيودو» عام ١٩٤٣

«سوغاتا» أول فيلم من أخراجي، لكن كما يبدو لي لم أُظْهِرْ خصوصيتي، لقد كنت أعتقد نفسي جاهزاً ومستعداً، وحينما صرخت لأول مرة (انتباه، شُغْلُ) قال لي المحيطون بي إن صوتي كان غير طبيعي. أنـا شخصياً أتذكر جيداً تلك الظروف التي صرت مخرجاً تحت تأثيرها. لقد سمعت عن رواية تسويو توميتا بإسم «سوغاتا سانسيرو»، وحينها شعرت بأن ساعتي قد دقت فذهبت حالاً إلى المنتج «ايفاموري» ورجوته شراء حق أفلمة هذه الرواية، فسألني هل قرأتها، فقلت كيف ذلك؟ إن الرواية لم توزع بعد، وحينها ظهرت الرواية أخيراً، اشتريت نسخة منها وقرأتها خلال ليلة واحدة. وفي الصباح ذهبت إلى المنتج ثانية وقلت له بأنني أستطيع أفلَمَةَ هذه الرواية، ورجوته بتوفير الامكانية المادية لذلك. إيفاموري اشترى حق الأفْلَمَة مباشرة، وخلال يومين كانت جميع الاستوديوهات الكبيرة تسعى لشراء حق الأفلمة، حيث أن حبكة الرواية كانت مثالية لاخراج فيلم مثير، ومثل هذه الأفلام كانت سائدة في تلك الفترة (عام ١٩٤٣)، لقد كانت فترة حرب، وكان يفرض علينا ما يمكن تصويره، وما لا يمكن، وكان المخرج ملزماً باخراج أفلام تتطابق مع سياسة الدولة، وكانت حينها ثمة نظرة سائدة وهي أن الفيلم الياباني الحقيقي يجب أن يكون مصنوعاً بشكل بسيط، ولم أكن متفقاً مع هذه النظرة، ولكن أن أبقى ملتزماً برأيي يعني أن لا أعمل شيئاً، وما دام الأمر كذلك فقد قررت أن أخرج فيلما ليس أسوأ أو أفضل من الأفلام

الأخرى.

٢ـ فيلم «الرقيقات جدا» عام ١٩٤٤

لقد أردت من هذا الفيلم أن أرسم «بورتريت» جماعياً للنساء اللواتي كن يعملن في المصانع الحربية، وهذا يعني أن يكون الفيلم قصة تسجيلية عن حياتهن اليومية. لقد طلبت من الممثلات أن يؤدين أدوارهن دون أية صنعة أو إتقان أو خصوصية. وطوال فترة التصوير جعلتهن يعشن في قسم داخلي، كما كنت أطلب منهن الركض قبل البدء بالتصوير لكي يكُنّ متعبات حينما نبدأ بالتصوير.

٣ ـ فيلم «سوغاتا سانسيرو» القسم الثاني ـ ١٩٤٥

هذا الفيلم أخرجته دون رغبة، لقد كان استمراراً مختلقاً وشكلياً للفيلم الأول، الشيء الوحيد في الفيلم هو أنني كنت متأثراً باداء الممثل المسرحي «ماسايوكي موري»، لقد كان فيلماً مضجراً.

٤ـ فيلم «الهجوم على النمر من الذيل» ـ ١٩٤٥

لقد أردت وضع فيلم عن سيناريو كان في حوزتي، ولكن تصويره يتطلب مني توفير عدد من الجياد، وهذا ما لم يكن بالامكان، لذا فإني أفلمت إحدى المسرحيات التي كانت ضمن منهاج مسرح «كابوكي». كتبت السيناريو عن المسرحية في ليلة واحدة، وبطلب من الشركة صورت الفيلم كله على الطبيعة، باستثناء مشهد واحد، مما سهل علينا عملنا. واستناداً إلى هذا أردت وضع خاتمة أخرى للفيلم مستخدماً فيها تقنية وديكورات أكثر تطوراً، وتناقشت بهذا المشروع مع فوميو هاياساكا (موسيقار، صديق كيروساوا. كتب الموسيقى التصويرية لعدة أفلام) ولكني لم أضع الخاتمة الأخرى، وبعد فترة مات هاياساكا وماتت معه فكرة الخاتمة الثانية.

٥ـ فيلم «رفاق الأيام المقبلة»، ١٩٤٦

عملياً هذا الفيلم ليس لي، وإنما هو حصيلة جهد إبداعي مشترك لفريق العمل. ما كان علي عمله في الفيلم كنت قد قدمته خلال أسبوع، وكل المسائل الأخرى المتعلقة بالفيلم قدمت خلال هذه الفترة، وبرغم أن الفيلم أنجز خلال أسبوع فإنه لم يكن سيئاً.

٦ـ فيلم «لا آسف على شبابي»، ١٩٤٦

السيناريو الأصلي الذي كتبه «ايدزيرو هيساتا» كان أفضل من السيناريو الذي استندنا عليه لاخراج الفيلم، من حيث أنه كان يتضمن أحداثاً حقيقية من حياة هديمي أودزاكي، الذي اعتقل بتهمة التجسس ومات في السجن. المصيبة أنه كانت هناك عدة سيناريوهات تتطابق مع أحداث السيناريو الذي اخترته، وكان من المفروض أن يخرجه «كويسي كوسودا»، حينها سألتني اللجنة المقررة للسيناريو هل سأخرجه أم أدع كوسودا يخرجه. شخصياً أنا لست ضد أن يخرجه كوسودا، ولكن طالما الحديث يجري عن مخرجين، إذن فهذا يعني وبشكل محتم أنه سيكون هناك فيلمان مختلفان، هذه هي خصوصية السينما، فالشيء الأساسي ليس السيناريو بل المخرج. لقد أجبت بأنني سأخرج فيلماً أفضل من الذي سيخرجه كوسودا. جوابي طبعاً لم يعجب اللجنة، لذا كنت مضطراً لتغيير القسم الثاني من السيناريو، وأسرعت إلى هيساتا لكنه لم يوافق على التغييرات التي أجريتها على السيناريو، وبدأنا العمل في ذلك الوقت. كنت أعتقد وما أزال حتى الآن، بأنه بالنسبة لليابان فإن الفرصة الوحيدة هي أن تبدأ من البداية، وهذه البداية هي احترام الذات، لقد أردت تصوير امرأة. بدأت هكذا. نقد الفيلم وجّه إلى سمات البطل التي عرضتها، فالبطل في الفيلم امرأة ذهبت للعمل في إحدى الشركات لكي تنسى الماضي، وتبدأ بداية جديدة. فقط في هذا الفيلم وفيلم «راشمون»، استطعت تجسيد السمات الحقيقية والكاملة للمرأة. أنا متفق مع النظرة القائلة بأن جميع بطلاتي غريبات الأطوار، ولكن بطلتي في هذا الفيلم تعكس سمات المرأة اليابانية المعاصرة، ويبدو لي بأني استطعت تجسيد سمات المرأة التي استطاعت أن تحتفظ بمشاعر الثقة بالنفس. النقاد لم يقبلوا الفيلم بحجج واهية هي أن البطل امرأة، ولو كان البطل رجلاً لكان مقبولاً أكثر، بينما بالنسبة لي فإن الجوهر يكمن هنا: كون البطل امرأة، بالرغم من أن الفيلم في النهاية يعلم الله كيف هو، لكني استطعت أن أجسد فيه ما شعرت به. لقد انتقدوني وقالوا بأن علي العودة إلى أسلوب فيلم «سوغاتا سانسيرو»، فأجبتهم بأنه لو كان لدي امكانية أن أقدم كل الذي أشعر به حينها، لكنت أخرجت «سوغاتا سانسيرو» كما أخرجت الفيلم الحالي، فلماذا العودة؟ حينها قالوا لي بأن فيلم «سوغاتا» من الناحية التقنية أكثر كمالاً، ربما هذا صحيح، ولكن حينما يكون لدى المخرج شيء ما يود قوله فإنه سيجد الشكل، والطريقة، والتقنية التي يستطيع أن يجسد الذي يود قوله، أما اذا كان المخرج منشغلاً فقط في طريقة القول وليس لديه ما يقوله حقاً، فإنه لن يستطيع أن يفعل شيئاً، ومن هنا فإن التقنية ضرورية فقط بعد أن يكون المخرج قد عزم على أن يقول. فإن اعتمد المخرج على التقنية فقط فإن فكرته تبقى غامضة. التقنية لا تضخم من إمكانية المخرج. على العكس، تقيده. التقنية وحدها وبذاتها ودون أن تدعم بعناصر أخرى فإنها تقتل الفكرة، بينما الفكرة هي الأولى قبل كل شيء. بالنسبة لي من الصعب أن أنهج أسلوباً مبتذلاً. أنا ببساطة أخرج أفلاماً مثلما أريد، ولا أفكر قط في الأسلوب الذي عليَّ اتباعه في الفيلم.

٧ـ فيلم «يوم الأحد الرائع»، ١٩٤٧

فكرة هذا الفيلم تناولها قبلي دافيد غريفت (أمريكي)، وهي عن الشباب (الأحداث تجري بعد الحرب العالمية الأولى) الذين يسعون لأن يبدأوا حياتهم، لذا يحاولون جاهدين أن يوفروا الوسائل لذلك، لذا فهم يزرعون البطاطا ومن ثم يبيعونها، ولكن أحدهم يفسد عليهم زرعهم ويسرق محصولهم، إلا أنهم برغم ذلك لا يتخاذلون. مرة أخرى، ومن جديد يزرعون البطاطا، وبالرغم من حصولي على لقب أحسن مخرج لذلك العام (١٩٤٧) لكن يبدو لي أن الفيلم لم يكن بما يجب من الرشاقة. أردت أن أقول أشياء كثيرة، لكنني خلطت الحابل بالنابل. بالتأكيد هذا الفيلم ليس أحب أفلامي إليّ، ولكنني منه تعلمت خطأي، وحينما أخرجت فيلمي الجديد «الملاك السكران» كنت على يقظة.

٨ـ فيلم «الملاك السكران»، ١٩٤٨

وأخيراً في هذا الفيلم عبرت عن نفسي. كان هذا فيلمي. أنا صنعته بنفسي، وجرى ذلك بفضل «توشيرو ميفوني» ـ ممثل الدور الرئيس، و «سيمورا» أدى دور الطبيب بشكل رائع، لكنني أظهرت عدم تمكني من توجيه ميفوني، لذا أعطيته الحرية في الأداء كما يشاء. ولكن من جهة أخرى كنت قلقاً من أن عدم مراقبة ميفوني ربما ستؤدي إلى نتائج غير التي فكرت بها، وبرغم ذلك ما أردت التضييق على حريته، وفي النتيجة، وبرغم أن عنوان الفيلم يتحدث عن الطبيب المدمن، إلا أن المشاهدين يتذكرون ميفوني. بعد هذا الفيلم لقبني النقاد بـ «المخرج الاجتماعي»، ومن الواضح، وبودي أن أثبت أن المواضيع الملحة والحيوية تهمني، وفي الواقع أنني نظرت إلى السينما دائماً من جانب اجتماعي، من حيث المواضيع والأحداث التي تتناولها، ولكن من جانب آخر، فالمواضيع المهمة والملحة فقط لا تصنع فيلماً ممتعاً إذا لم يلم بها جيداً. يجب أن يوضع الفيلم بحيث الفكرة الأصلية تبقى هي الرئيسة، حتى أفهم الاختلاف بين الموضوع الملح، الحيوي، وبين الموضوع المثير، وأفرق بينهما. إن واحداً من أسباب النجاح الاستثنائي لهذا الفيلم في حينه يكمن في كونه كان خارج المنافسة. كانت هناك صعوبة عند العمل في الفيلم مع أحد الأبطال، مع الطبيب نفسه. أنا وكينوسكي أوكوسا (كاتب السيناريو) أعدنا كتابة هذا الدور عدة مرات، وفي كل المرات كان البطل يبقى بالنسبة لنا غير ممتع، كنا مستعدين لبدء العمل حينما خمنت أنا بأن البطل كان عميقاً أكثر من اللازم، لذلك جعلنا منه سكيراً، في هذا الوقت كان البطل في السينما حسب العادة إما ساطع البياض، أو مغرقاً في السواد، أما نحن فجعلنا من البطل رمادياً.

في البداية أردت أن أستخدم للفيلم موسيقى مأخوذة من «اوبرا القروش الثلاثة»، ولكننا لم نستطع الحصول على حق الاستخدام، لذا اضطررنا استخدام موسيقى بسيطة معزوفة على

الغيتـار، وكان هذا أول فيلم يعمل فيه معي الموسيقار «هاياساكا» ومنذ البداية كنا متفقين في الآراء: مثلاً استخدام الفالس المرح في أشد المشاهد حزناً. كلّ منا قد فكر بذلك على حدة، وحينـما عبر كل منـا عن فكرته أذكر أننا شددنا على أكف بعضنا بشدة. سابقاً كانت الموسيقى التصويرية للفيلم تؤلف منفصلة، والفيلم يخرج منفصلاً، أما نحن فقد أردنا أن يُغْني أحدهما الآخر. يمكن قول ذلك ببساطة، ولكن في الواقع كان ذلك من أقصى الصعوبات.

٩ـ فيلم «المبارزة السرية»، ١٩٤٩

لقد شاهدت مسرحية «المبارزة السرية»، وكان دور البطل فيها يؤديه «تياكي مينورو». فكرت حينها بإخراجها كفيلم، ومن بطولة «ميفوني»، لا سيما وأنه قد عمل معي في فيلم «الملاك السكران» إذ قام بدور المتمرد، والآن عليه أن يؤدي دور الدكتور. إلى جانب ذلك فإن هذا الفيلم سيكـون النتـاج الأول للشركـة السينـمائية الفتية التي أسستها، كما أن إخراجه سيكون أسهل بلا شك، إذ أنه أثناء العمل في الأستوديوهات تصطدم دائماً مع النمط نفسه من الناس، بالرغم من أن عدم الثقة لم يطرأ على بالي أبداً، ومع ذلك أذكر أنه حدث هذا الشيء فقط في بداية مشاهد الفيلم، التي تصور في المستشفى العسكري للأمراض الزهرية. هذا يفسر أنني لم أحسب الظروف بشكل هادىء وكاف، إذ أن أحداث الفيلم حينما تنتقل إلى اليابان فإنها تفقد دراميتها كما يبدو. أنا شخصياً أنتمي لهؤلاء الذين يعملون بكل طاقاتهم وبانهماك. أنا أحب الصيف الحار والشتاء القارص البارد. أحب هطول المطر وإنهمار الثلج، وأعتقد أن أفلامي تعكس هذا الحب. أنا أحب المواقف القصوى، ففي رأيي أن الحياة تتجلى في المواقف المتطرفة بكل قوتها. إنني وجدت دائماً أن الناس الذين يفكرون ويعملون لا يفقدون ذواتهم.

فيما يخص الفيلم أرسلت الحوار إلى الرقابة، كما أرسلت فكرة الفيلم وأحداثه في مقال إلى الجهات الطبية المسؤولة التي عبرت عن مخاوفها، من أن الفيلم ربما سيرعب المصابين بالسفلس، ويدفعهم إلى عدم استشارة الطبيب، علاوة على ذلك فإن الأطباء اليابانيين اعتبروا الفيلم غير علمي من الناحية الطبية، من حيث أن المصاب بالسفلس لا يفقد عقله. لذا كنت مضطراً لتغيير النهاية المرسومة للفيلم، وهذا ما وضع أمامي بعض المشاكل التي تخص السيناريو، فعوضاً عن فقدان الطبيب عقله، وضعت حلاً آخر هو النهاية المأسوية لقصة حبه، وكانت هذه النهاية غير مقنعة وغير طبيعية، ، لذلك كان العمل غير سهل أبداً.

١٠ـ فيلم «الشيطان الشريد»، ١٩٤٩

أنا شخصياً أحب الكاتب سيمنون، وكم رغبت بإخراج فيلم عن إحدى رواياته، لكنني

لم أتجرأ. وفيما يخص فيلم «الشيطان الشريد» فقد أعجب الجميع إلاّي، لقد غلب عليه الأسلوب التقني، ولم تكن فيه أية فكرة عميقة. «سيمورا» أدى دوره بشكل جيد، ولكن لم أتعمق جيداً في شخصية البطل، لذا كانت سماته سطحية، الشخصية العميقة الوحيدة في الفيلم كانت شخصية القاتل الذي أدى دوره كيمورا، وكان هذا الدور بالنسبة له تجلياً.

لقد كان أساس الفيلم قصة واقعية جرت مع مخبر سيء الحظ أيام الحرب، حيث سرقوا مسدسه، وخلال البحث عنه تجول بين جهات طوكيو الأربع (سيندزوكو، اساكوسا، سيبويا، اوينو). تصوير الفيلم كان من المفترض أن يجري في الجهات الأربع، ولكن خلال هذا الوقت مر التلفويون (الاعصار الصيني) على طوكيو، لذلك طلب منا المنتجون أن نسرع بانجاز الفيلم، لهذا فإن العديد من المشاهد الممتعة التي فكرنا بها لم تصور. لقد سمعت عن اعتقال المخبر، وفي البداية كتبت على أساس ذلك رواية لم تطبع. لقد فكرت بأن كتابة سيناريو مأخوذ عن الرواية لا يملك أية قيمة بعد الآن.

١١ـ فيلم «المشاجرة»، ١٩٥٠

هذا فيلم احتجاجي، يتحدث عن تطور الصحافة في اليابان، حيث حرية الصحافة تأخذ دورها بالتدخل في قضايا الناس الشخصية، وعن صفقاتها وديماغوغيتها. أنا دائماً كان يضايقني عدم احترام الحياة الشخصية للناس. على كل حال لم يكن السيناريو كما يجب، ورغم سعينا فإنه لم يكن يرضينا، وهنا فكرت بشخصية أدخلناها إلى الفيلم وهي شخصية المحامي، فربما ساعدتنا في حل الإشكال، ومن الممتع الحديث عن كيفية اكتشاف هذه الشخصية.

قبل عشر سنوات، وفي احدى البارات في منطقة سيبويا، تحدثت مع رجل عجوز كان قد اشترى طعاماً لابنته الراقدة في المستشفى وعطف على البار ليشرب كأساً. لقد كان يعبد ابنته، وأذكر أنه قال لي مرة بأنه لا يوجد لها مثيل على ظهر البسيطة، ولا أدري لم تركت كلماته هذه فيّ أثراً لا يمحى. وعندما كنت مشغولاً بهذا الفيلم فكرت فجأة أن أمنح إحدى شخصيات الفيلم سمات الرجل العجوز نفسها. كان يتحدث ويتحرك مثله تماماً، لقد قام بأداء الشخصية الممثل «سيمورا»، وفي هذا الفيلم كان ممتعاً أكثر مما كان في فيلم «الملاك السكران» لكون الطبيب في فيلم «الملاك السكران» شخصية مختلفة. في الفيلم ابنة البطل تموت. «هاياساكا» أصر على أن تكون الموسيقى نفخاً في البوق عند مشهد الموت. النفخ على البوق؟ كيف في مشهد مؤثر؟ تعجبت حينها، ولكن ما أن شاهدت المادة المصورة حتى تأكدت كم كان محقاً. لا زلت أذكر هذا المشهد من الفيلم، الصورة والموسيقى امتزجتا معاً. كان هذا بالنسبة لي درساً جيداً.

١٢ـ «راشمون»، ١٩٥٠

عزمت على إخراج فيلم لشركة «داياي»، وفي هذا الوقت كان عند «سينوبوها سيموتو» عدد من السيناريوهات الجيدة، الجاهزة. أحدها أثارني، لكنه كان قصيراً جداً. فقط ثلاثة مشاهد، لقد أعجب جميع أصدقائي، لكن في الاستوديو لم يستطيعوا أن يستوعبوه قط. عن أي شيء يتحدث؟ فكتبت له بداية ونهاية، عندها وافقوا عليه. أعتقد أن «ماتيكوكيو» (تقوم بدور الزوجة المغتصبة) أدت بشكل رائع ومؤثر، وعبرت عن شخصية قوية، لقد قضيت شهراً من أجل الحصول على هذه النتيجة، وعلى أثر ذلك أردت أن أعمل معها ثانية، لكن لم تتح لي الفرصة ثانية.

وبينما كان الاستعداد يجري لتشكيل الديكورات كنت أشاهد مع الممثلين مشاهد من بعض الأفلام عن الأسرى. واحد من هذه الأفلام كان لمارتن جونسون عن الغابات الأفريقية، حيث في أحد المشاهد يزأر الأسد. التفتّ إليها قائلاً «أنظري إلى ميفوني، إنه سيكون بالنسبة لك تادزيومارو» (الرجل الذي يغتصب المرأة) وبطلب من «ماسايوكي موري» (الذي يقوم في هذا الفيلم بدور الزوج وفي فيلم «الأبله» بدور الأمير مشكين) شاهدنا فيلماً مشابهاً، حيث يظهر فيه فهد أسود، وحينما كان الفهد في لقطة قريبة ارتعبت «ماتيكو» وغطت وجهها بكفيها. أعجبتني هذه الحركة، وطلبت من الممثلة الشابة أن تقوم بها في الفيلم. أنا أحب الأفلام الصامتة، وقد أحببتها دائماً، وليس غريباً أن أجد بعضها أفضل بكثير من الأفلام الناطقة، وربما هي كذلك أو يجب أن تكون كذلك. وفي كل الأحوال أردت في فيلمي أن أستخلص جماليات الأفلام الصامتة. أذكر أنني فكرت هكذا مع نفسي، إذ أن من أبرز سمات الفن التشكيلي المعاصر هو البساطة، وعلي أن أسعى في فيلمي إلى أقصى البساطة، كانت لدينا صعوبات أثناء وضع الفيلم. فبعد مونتاج الجزء الأول شب حريق في الاستوديو، وفي فترة تركيب الصوت شب حريق ثان. إنني أشعر بالصعوبة في استذكار تلك الفترة. ثم لم أكن أعلم بأن الفيلم أرسل لمهرجان فينيسيا، وما كان ليرسل لولا مشاهدة «جوليانوسترا ميجولي» مدير شركة «ونيتا ليا فيلم» وإعجابه به. إن اليابانيين ينتقدون وبشدة الأفلام اليابانية، لذلك ليس غريباً أن يكون الفيلم قد أرسل للمشاركة خارج اليابان بفضل شخص أجنبي، وهذا ما حصل مع فناني الحفر على الخشب، حيث كان الأوروبيون أول من اعترف بهم، نحن دائماً لا نقدّر فنّنا، وبالمناسبة أنا لا أعتبر «راشمون» الفيلم المتقدم جداً، وحينما أقول ذلك يعترضونني: أنتم اليابانيون لا تقدرون فنكم حق قدره، فما الذي لا يعجبك في هذا الفيلم؟ أنا شخصياً أكثر ما أثر فيَّ في هذا الفيلم هو التصوير. «كاذزوا مياكافا» كان قلقاً جداً. هل صوّر بما يكفي من الجودة؟ لكنني ومنذ مشاهدتي لما صوّره في اليوم الأول عرفت بأن عمله ذا مستوى عال.

١٣ـ «الأبله»، ١٩٥١

لقد أردت إخراج هذا الفيلم قبل فيلم «راشمون» بفترة طويلة. أحببت الأدب الروسي طويلاً. لقد قرأت عدداً كبيراً من المؤلفات الروسية، وأيقنت بأن دوستويفسكي هو الأقرب إلي والأغلى كذلك، ومن روايته «الأبله» سيكون فيلم رائع، بالتأكيد إن الوصول إلى مستوى دوستويفسكي ليس بالمنال السهل، ولكنه كان وحتى الآن أقرب وأحب كاتب إلى نفسي، وأعتقد أنه ليس هناك من كتب بهذا الصدق عن الحياة، ولعلي لا أجد كاتباً أطيب وأكرم نفساً منه، وعندما أتحدث عن الطيبة أقصد الشعور الذي يجبر الانسان على أن لا يغمض عينيه عن الأشياء المرعبة، والمأسوية التي أمامه. لقد كان يعاني معاناة عالية. لم يغمض عينيه وإنما كان يحدق ويتألم، إنه يبدو لي ذاتياً بشكل مرعب، ولكن حينما تنتهي من قراءة روايته توقن بأنه ليس هناك كاتب موضوعي أكثر منه.

إن المعاناة سمة للنفس الانسانية الكبيرة. إنها سمة القداسة، ومن هنا أنحني أمام دوستويفسكي وأعشق أميره «ميشكين»، وأعتقد أنني حينما وضعت هذا الفيلم عرفته بشكل حقيقي. وفي المشهد الذي يقول فيه الأمير ميشكين «لنستاسيا فيليبيفنا» كيف أنها رائعة، فهذه تبتسم. لقد جعلت «سيتصو كاهارا» تفعل هذا بالضبط كما عند دوستويفسكي. موري (الأمير ميشكين) كان يراقب التصوير. لقد كان مندهشاً كيف استطعت ذلك. يا لها من روعة! ولكن ليس أنا من رسم هذا المشهد وهذه الابتسامة: إن دوستويفسكي. ورغم ذلك فإن العمل في هذا الفيلم كان غاية في الصعوبة، وبصراحة يفوق قدرتي الفردية. إن دوستويفسكي كاتب صعب، وهنا بدأت أفهم كم علي أن أبذل من الطاقة الجسدية والفكرية من أجل تربية العملاق الياباني الجبار (العقل). إلى جانب ذلك، كان بالنسبة لي تجربة رائعة. البعض اعتبر الفيلم غير ناجح. أنا أتفق مع النظرة المعاكسة، وهكذا فمن بين جميع أفلامي كانت الاستجابة مع هذا الفيلم أكثر من البقية. ولو كان الفيلم سيئاً لهذه الدرجة كما يعتقد البعض لما كتب المعجبون لي عنه. إذا كان لدى المخرج ما يمكن قوله، ولم يتعود الكذب على مشاهديه، فإنه عند ذاك يثق بهم. المقالات النقدية عن الفيلم كانت مخيفة، ولو لم أكن أنا مخرج هذا الفيلم لما كتبوا عنه بهذه الكثرة من المقالات النقدية، ولكن أظن بأن كل مخرج لا بد له أن يتعرض ذات يوم لهجوم عنيف، ويجد نفسه في موقف محرج. إذن يجب أن يكون شجاعاً لكي يغامر ويقوم بمثل «هذه الغلطة». وحالياً لا أحد يستطيع أن يغامر. المخرجون اليوم «شطار» أكثر من اللازم. إنهم يمشون «حسب الأصول»، ومثلما نرى فإن الصبر على الفشل من جميع الجوانب ليس عيباً. ورغم ذلك كنت سعيداً. لو أن هذا الفيلم أعجب ولو ناقداً واحداً.

١٤- فيلم «عِشْ»، ١٩٥٢

من الأفضل في حديثي عن هذا الفيلم أن أستذكر مشهداً طويلاً ينتهي به، حيث يبدأ بتداعي لقطات من حياة البطل. في البداية أردت أن ترافق هذا المشهد بكامله الموسيقى، وقد بحثت هذا الموضوع مع «فوميو هاياساكا»، واتفقنا على حل فني عام. كتب هو الموسيقى التصويرية، ولكن حينما وصل الفيلم إلى مرحلة تركيب الصوت اتضح لي أن الموسيقى التصويرية والتعبير الفني للفيلم لا يترابطان. فكرت طويلاً في هذا الأمر، وفي النهاية رفضت الموسيقى. وأتذكر كيف تأثر هاياساكا، جلس ببساطة دون أن ينبس بكلمة، وفي الأيام التالية حاولت جاهداً أن أطمئنه من أن الذنب يقع عليّ وليس عليه أو على موسيقاه. أنا المخطىء. لقد كنت متأسفاً جداً، ولكن لم يكن أمامي من اختيار سوى أن أرفض الموسيقى. ماذا يمكن أن يقال عنه الآن؟ لقد رحل عن عالمنا. كان رجلاً رائعاً. لقد هزني موته بشدة. في هذه الفترة كنت أمشي كإنسان مات نصفه. هاياساكا كان بالنسبة لي ضرورة، ومعلوم أية موهبة موسيقية يمتلك هو. وقد كان مجيداً وحكيماً مع فهم دقيق للعملية الاخراجية، وكانت لديه نظرات رائعة بصدد علاقة الصوت بالتعبير الفني. وكثير من التجارب في أفلامي كانت ثمرة نقاشنا. وفي معظم الأحيان كانت تجارب ناجحة. فعملنا معاً يشكل في السينما اليابانية خطوة رائدة. لقد أوضحنا أن المؤثرات الصوتية، لا تساعد على إبراز قوة التعبير فقط، وإنما تعدد وتضاعف الانطباع وتخلق تأثيرها، كانت لنا خطط مستقبلية عديدة، وكم من الأشياء كان بإمكاني إنجازها لو لم يرحل. لم يمرض يوماً ما. لقد رحل في عز شبابه. كم كان رجلاً مجيداً، هذه خسارة لا تعوض ليس بالنسبة لي فحسب وإنما للموسيقى، إذ أن أمثاله لا يتكررون. وكنت أفكر بموتي؛ بأنني لن أكون. ثم أفكر كيف لي أن أتنفس في اللحظة الأخيرة راحلاً عن الحياة، شاعراً بما كان بامكاني عمله. بهذا المزاج أخرجت فيلم «عِشْ»، قصة رجل يعلم أنه يموت. إنه فيلم متفائل، مؤيد للحياة. إن مهمته الأخلاقية منعكسة في اسمه وفي سمة الأمر للفعل «عِشْ». إنه يتشبث بالحياة. الانسان يجب أن يعيش حياة مليئة، هذا هو الدرس الذي يقدمه بطل الفيلم.

١٥- فيلم «الساموراي السبعة»، ١٩٥٤

كالعادة فإن الفيلم الياباني قوتٌ سهل وبسيط، لكنه صحي مثل الطبيخ الياباني «اوجادزوكي» «رز منقوع بالشاي الأخضر»، ولكن حسب اعتقادي يجب علينا السعي لانتاج أفلام نوعية؛ أفلام أكثر عمقاً، لذلك قررت إخراج فيلم مثير «طيب المذاق» ومفيد. ومنذ البداية أحسست بصعوبة صنع فيلم من هذه النوعية في اليابان، وكان سوء الحظ يرافقنا أثناء التصوير. فالجياد كانت غير كافية، وحين ينهمر المطر يتعطل التصوير. وبكلمة واحدة حاولوا صنع فيلم في

اليابان، وحينها انتهى العمل اتضح انه طويل جداً. وبرغم ذلك فقد عرض دون بتر (والفيلم بثلاثة أجزاء عرض كاملاً فقط عام ١٩٥٤، وفي المدن اليابانية الكبيرة. أما في العروض العامة فقد كانت النسخة مختصرة. أما النسخة المختصرة الثانية فقد أعدت للتصدير، والتي شاهدها معظم الناس في العالم. والنسخة الثالثة، التي يتحدث عنها كيروساوا فقد أعدت لمهرجان فينيسيا. وفي عام ١٩٧٥ أعيد عرض الفيلم كاملاً في اليابان، وقوبل بنجاح منقطع النظير).

أما بالنسبة لمهرجان فينيسيا فقد أرسلنا إليه نسخة مختصرة، وبالتأكيد لم يفهم الفيلم أي من النقاد. لقد اتفق الجميع على أن القسم الأول من الفيلم غير مترابط، وهذا ليس بغريب من حيث أن القسم الأول قد قص منه الكثير. أنا شخصياً أدرك جودة هذا الفيلم، لذا فإن القسم الثاني أرسلناه دون حذف كبير، ومن هنا كان قد أعجب الكثيرين، كما أن الحذف كان من صالح الفيلم في القسم الثاني.

عملية إخراج هذا الفيلم كانت صعبة للغاية (يذكر كيروساوا في لقاء آخر هذه الصعوبات، منها أن المنتجين فكروا بأن الفيلم يكلفهم كثيراً، فأرسلوا إلى المخرج برقية يطلبون منه أن يكف عن الاستمرار، فكان أن أجابهم كيروساوا إمّا أن يترك العمل نهائياً أو يدعوه يواصل العمل). كان يتألف الفريق السينمائي من أناس عملت معهم طويلاً، أناس أماجد، وهنا لا أخص بالذكر السيناريست والمصور وفنان الديكورات فقط، وإنما عامل الاضاءة والنجار، إلى آخر شخص منهم، فهؤلاء حتى وإن لم أشر إليهم بما يمكن عمله فإنهم كانوا ينجزون أعمالهم وكأنهم يقرأون أفكاري، وبفضل هؤلاء تمكنت من إخراج فيلم بهذه الجودة.

١٦ـ فيلم «عرش الدم أو قلعة العنكبوت»، ١٩٥٧

هذا الفيلم مع فيلم «الحضيض» وفيلم «السفلة الثلاثة في القلعة السرية» شكّل ثلاثية تاريخية. في البداية أردت أن أكون منتجاً لهذا الفيلم، على أن يقوم بإخراجه أحد المخرجين الشباب، ولكن حينما كان السيناريو جاهزاً فإن القائمين بالانتاج في استوديو «توخو» رأوا أن الفيلم يكلف كثيراً، وطلبوا مني إخراجه فوافقت. في البداية تصورت أنه سيكون مجرد نقل عن تراجيديا «ماكبث» لشكسبير، لكن المشكلة التي واجهتني هي كيفية توصيل حبكة «ماكبث»، بحيث تتطابق مع طريقة تفكير اليابانيين. ماكبث بحد ذاته مفهوم، ولكن عند اليابانيين تصور آخر عن العجائز الساحرات، وعن الأشباح والأرواح، علماً أن الأرواح مجبولة على الانتقام كما في الأفلام العديدة المأخوذة عن قصص الانتقام. ولكن النبوءات السيئة للأشباح الثلاثة، والتي كانت بلا تفسير بالنسبة للمشاهد الياباني، كانت لا تعني شيئاً، لذلك استعرت أسلوب مسرح «نو» (مسرح الأقنعة الياباني)، حيث الأسلوب متداخل بالحدث، أردت أن أحرك الممثلين كما في

هذا المسرح. حركتهم، مشيتهم، وبشكل عام كل البناء الفني الذي يجسد على خشبة هذا المسرح.

هذا هو أحد الأسباب التي نرى الفيلم يكاد يكون خالياً من اللقطات القريبة والمجسمة، لقد سعيت إلى أن يكون الفيلم باللقطات العامة الكبيرة، وهذا غير موجود في السينما اليابانية. وأذكر هنا أن الممثلين ارتبكوا من طلباتي، إذ أنهم كانوا معتادين على الاقتراب من الكاميرا في لحظات الانفعال والمعاناة، بينما طلبت منهم أن يبتعدوا عن الكاميرا في هذه اللحظات بالذات، ومن هنا فإن فيلم (عرش الدم) يمكن اعتباره فيلماً تجريبياً.

كنا قد قررنا أن تكون الديكورات الرئيسية للقلعة على صخور «فوذريامي»، لا لكوننا نريد أن نفرض في الفيلم هذا الجبل، إنما لأن مثل هذا المنظر الطبيعي بالذات هو المطلوب. هناك عادة يوجد ضباب كثير، كما أردت أن تكونَ القلعة واطئة وحادة.

فنان الديكور «ابوسيرو مراكي» اقترح أن تكون القلعة ذات أبراج، لكني رفضت. لقد عملنا جميعاً. قسنا المساحة وبنينا الديكورات. أذكر أن العمل على هذا المرتفع، وفي مثل هذا الضباب، أرهقنا جداً، وكنا على وشك أن نمرض.

في البداية نصبنا ديكورات مفتوحة، ليست قلعة بكاملها وإنما واجهتها فقط، وحينما تم نصبها، لم تكن تملأ العين من حيث أن غطاء السطح كان خفيفاً، ولم يكن ليصمد، لذا أصررت على موقفي بأنني لا أستطيع العمل بمثل هذه الظروف السيئة. أريد أن أشعر بحقيقة الأشياء، وأردت أن تبنى قلعة كاملة، بحيث يمكن التحرك والتصوير في أية جهة أريد. لقد تعنَّتُّ جداً فيما يخص الديكور، ولقد جاءني هذا التعنت من فيلم «عِشْ». سابقاً كنا نكتفي بالواجهة فقط. لم تكن المواد كافية، ولكن لا يمكن تحقيق الواقعية مثلاً إذا أردت بناء ديكور لكوخ قديم بألواح جديدة من النوع الرخيص. أنا شخصياً أتعامل مع هذه المسائل بشكل جدي، وفي النهاية فإن الحقيقة الحياتية في أي فيلم مرتبطة بالذات مع عملية الإعادة الحقيقية للواقع.

١٧- فيلم «الحضيض»، ١٩٥٧

عند غوركي مكان الأحداث هو روسيا القيصرية، أما أنا فلقد حاولت أن أنقل هذا الواقع إلى اليابان في إيدو (طوكيو القديمة) كما استخدمت في الفيلم موسيقى «باكابایاسي» (موسيقى تعزف على الناي والطبل من قبل الموسيقيين الجوالين في الاحتفالات الدينية). نحن دائماً نشتاق لسماع هذه الموسيقى، حينما نمرح ونكون في مزاج احتفالي، وقد استخدمتها أنا على أساس متناقض بالكامل. أردت التعبير عن المأساة والحزن، ولهذا - هنا - واقعة تاريخية، فمؤسسة سيكوناتا أفلست بالتمام، وآلاف الناس على أثر ذلك أخذوا يعيشون في ظروف غير محتملة. معاناة

الناس وآلامهم وتخبطهم يمكن أن تجدها في الأشعار الساخرة، وفي نكات ذلك الوقت، وحتى الآن. لقد أردت إعطاء هذا الجو وكشفه،ولكن هل تمكنت من ذلك أم لا؟ لا أعرف حتى الآن.

هذا الفيلم أخرجته بسهولة، حيث عملت بتخطيط ونشاط، كما استغرقت قليلاً من الوقت لتصويره، لقد كانت لدينا ديكورات ثابتة في الاستوديو وفي الطبيعة، وكالعادة كانت التدريبات كثيرة، فمقدماً تقريباً تدرّبنا على كل شيء: على الرقصات والحركات وعلى الكاميرا. لقد أردت من «ميفوني» أن يؤدي دور المقامر على نمط «ندزومي كوذري» (شخصية يابانية رومانسية وقاطع طريق على نمط روبن هود) ولكن لم تكن النتيجة مرضية. «ميفوني» ببساطة شخصية معقدة بما فيه الكفاية، ذات خصوصية واضحة، ومن الصعب جداً طمر هذه الخصوصية عند أدائه لشخصية خاصة أخرى.

١٨ـ فيلم «السفلة الثلاثة في القلعة السرية»، ١٩٥٨

بعد فيلمين جادين أردت أن أخرج فيلماً مثيراً مصحوباً بالأغاني، وهكذا أخرجت هذا الفيلم. الجزء الأول منه صورته في آريمي، وكان الجو رائعاً، لذا فإننا أنجزناه بسرعة. أما الجزء الثاني فكان علينا أن نصوره في فودزي، وكان الجو متقلباً، لذا فإن التصوير كان صعباً للغاية، كما شب حريق فالتهم كل ديكوراتنا. أذكر أننا في أحد المشاهد انتظرنا مائة يوم من أجل أن يتحسن الجو لنصوّره، وهكذا فإن الفيلم تأخر انجازه ثلاثة أشهر عن الموعد المتفق عليه في العقد، كما كانت هناك رياح عاتية. وبكلمة واحدة كلما كنت أبدأ بفيلم تهب الرياح، لذا فقد سميت للدعابة «رجل الريح». وبغض النظر عن الصعوبات أثناء التصوير فإن الفيلم قوبل بنجاح هائل، بحيث كانت الشركة السينمائية المنتجة في حالة هياج، لقد كلف الفيلم مبالغ كبيرة، إلا أنه حقق أرباحاً مضاعفة، والحقيقة أن الشركة كانت تعتقد أنه لولا التأخير الذي حصل لكانت الأرباح أكثر، ومنذ ذلك الحين بدأت أفكر في إنشاء شركتي السينمائية الخاصة بي.

١٩ـ فيلم «الأشرار يعيشون أو الأشرار ينامون بهدوء»، ١٩٦٠

هذا أول فيلم من انتاج شركة «اكيرا كيروساوا» التي كنت أترأسها وأموّلها، ومن حينها كل المسؤوليات والمتاعب أصبحت على عاتقي. لذا كنت أفكر طويلاً في الفيلم الذي سأخرجه، ففكرة إخراج أفلام من أجل جني الأرباح لم تطرأ على ذهني، فمن الخبث أن يستغل المشاهد لأهداف الطمع، بالعكس كنت أفكر بإخراج أفلام ذات مضمون اجتماعي محدد، وفي النهاية قررت إخراج فيلم عن الفساد والتفسخ في أجهزة الدولة، وعن الرشوة التي أعتبرها دائماً جريمة كبرى، والمرتشون يختفون تحت أسماء واجهات الشركات الكبيرة، أو فئة ما، وبالنتيجة لا أحد يستطيع

أن يعرف بالكامل الدناءة الحقيقية لهؤلاء، وأية أعمال خسيسة يمارسون. وكنت أعتقد أنه بفضح هؤلاء أقوم بواجبي الاجتماعي. وبهذه الأفكار أخرجت الفيلم، ولكن أثناء العمل أدركت أنني لم أحقق ما أرجوه، لأنني لم أقل كل ما أريده حتى النهاية. لنأخذ مثلاً مشهد الختام من الفيلم، حين نرى موري يتحدث بالتلفون، فهذا المشهد يتضمن اشارة لما أريد قوله، ولكننا لم نَرَ ولم نسمع الطرف الآخر. إن هناك رجلاً آخر، طرفاً آخر من الحقيقة، ولكن في اليابان تجاوز هذا الحد ممنوع. المهم أنني لم أتجاوز الحد، وهذا سيء جداً.

٢٠ـ فيلم «ديرزو أوزالا»، ١٩٧٥

بلاد السوفييت أعطتني إمكانية كبيرة لا يمكن الحديث عنها بسطور من أجل إخراج فيلم حلمت بإخراجه منذ فترة بعيدة. إني لشاكر لهم هذا الصنيع، وكما ترى فإن المنتجين السينمائيين اليابانيين يضغطون على المخرج من أجل إنهاء الفيلم خلال شهر أو شهر ونصف فقط، كما وأن الدولة لا تولي تطوير السينما أي اهتمام خاصة السينما التقدمية. في اليابان لا أمتلك تلك الامكانية التي استطعت من خلالها عمل أفلام كما يجب، وبشكل عام في الفترات الأخيرة، لم أمتلك تلك القدرة المالية على اخراج أفلام، ويبدو لي أن مؤلف «أرسينوف» يعطي الامكانية على إخراج فيلم عن أهم مشاكل القرن: الطبيعة، والانسان، وعلاقتهما المتبادلة. على الانسان أن يحرص على الأرض وعلى جمال الطبيعة.

قبل ثلاثين عاماً، حينما كنت مساعداً للمخرج، قرأت هذا الكتاب، ومنذ ذلك الوقت حلمت باخراج فيلم مقتبس، حتى أنني كتبت سيناريو عنه، وكما هو معروف إنني في كل فيلم اقتبسه عن عمل أدبي أجنبي أحاول جاهداً أن أمنحه صبغة يابانية، وأضع الأحداث على تربة قومية. هذا كان مع «أبله» دوستويفسكي، ومع «حضيض» غوركي، ومع «ماكبث» شكسبير. وبالنسبة لبطل أرسينوف أردت أن أصوره من البداية في جزيرة «هوكايدو»،ولكنني أدركت أن الطبيعة فقيرة في هذه الجزيرة، ولا يمكن أن تقارن مع أقاصي أوسربسكي.

إن الأدب الروسي يثيرني منذ زمن بعيد، وليس عبثاً في انني توجهت إلى مؤلفات دوستويفسكي وغوركي، ولكن السينما تبقى سينما. إنها تختلف عن فن الكلمة، فلفن الكلمة وسائله الجمالية والتعبيرية ولغته التشكيلية، ويجب أخذ ذلك بالحسبان عند «أفلمة» أي عمل أدبي، وهذا ما انتبهت إليه عند نقل عمل أرسينوف.

ترجمه عن الروسية:

برهان شاوي

AL KARMEL
(36-37) 1990

